

RENAN CABRAL PAULINO

DESMANTELANDO O CARREGO COLONIAL E SUAS NOÇÕES DE GÊNERO: A
COSMOLOGIA IORUBÁ NAS PERFORMANCES DE MASCULINIDADE EM
COMPAIXÃO E TORTO ARADO

PORTO ALEGRE
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES

RENAN CABRAL PAULINO

DESMANTELANDO O CARREGO COLONIAL E SUAS NOÇÕES DE GÊNERO: A
COSMOLOGIA IORUBÁ NAS PERFORMANCES DE MASCULINIDADE EM
COMPaixÃO E TORTO ARADO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Estudos de Literatura. Linha de Pesquisa: Pós-Colonialismo e Identidades.

Orientadora: Rejane Pivetta de Oliveira.

PORTO ALEGRE
2023

CIP - Catalogação na Publicação

Paulino, Renan Cabral

Desmantelando o carrego colonial e suas noções de gênero: a cosmologia Iorubá nas performances de masculinidade em Compaixão e Torto Arado / Renan Cabral Paulino. -- 2023.

92 f.

Orientadora: Rejane Pivetta de Oliveira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Literaturas Amerfricanas. 2. Literatura-terreiro. 3. Literaturas afro-diaspóricas. 4. Masculinidades. 5. Cosmologias Iorubá. I. de Oliveira, Rejane Pivetta, orient. II. Título.

RENAN CABRAL PAULINO

DESMANTELANDO O CARREGO COLONIAL E SUAS NOÇÕES DE GÊNERO: A
COSMOLOGIA IORUBÁ NAS PERFORMANCES DE MASCULINIDADE EM
COMPAIXÃO E TORTO ARADO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Estudos de Literatura. Linha de Pesquisa: Pós-Colonialismo e Identidades.

Orientadora: Rejane Pivetta de Oliveira.

Aprovado em 08 de dezembro de 2023

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Rejane Pivetta de Oliveira (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Claudia Luiza Caimi (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Liliam Ramos da Silva (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Danielle de Luna e Silva (UFPB)

AGRADECIMENTOS

À mainha, a painho, a mané e a rafa;
aos velhos amigos e aos novos;
à minha querida orientadora;
à banca examinadora e
às forças maiores que regem o mundo,
minha eterna gratidão.

Aos Encantados, peço permissão.

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo estudar de forma comparada os romances contemporâneos *Compaixão* (2009), da escritora estadunidense Toni Morrison, e *Torto Arado* (2019), do brasileiro Itamar Vieira Junior. Para compreender a forma como as narrativas dialogam uma com a outra, elas foram estudadas à luz do gênero “narrativas contemporâneas sobre escravidão”, vistas aqui como ferramentas para fabular vidas outrora impossíveis de serem vividas sob o regime escravocrata, ao mesmo tempo que retiram as máscaras que silenciaram por séculos as vozes da população negra. Ainda, os romances foram analisados levando em conta o conceito “literatura-terreiro”, pois ambos apresentam na sua construção uma forte presença das cosmologias Iorubá, principalmente o culto aos Orixás. A análise dos romances demonstrou uma interferência na performance de masculinidades de duas personagens, o ferreiro, em *Compaixão*, e Zeca Chapéu Grande, em *Torto Arado*. Tal aspecto se manifesta quando se atenta à impregnação, nas narrativas, da cosmologia Iorubá, cuja presença, nas sociedades pré-coloniais, não era orientada por divisões sociais de gênero. Ademais, percebeu-se que tanto *Compaixão* como *Torto Arado* são narrativas de encantamento do mundo, visto que prezam pela apresentação de ser, existir e resistir ao carrego colonial e suas noções de gênero.

Palavras-Chave: Literatura-terreiro. Pedagogia das Encruzilhadas. *Torto Arado*. *Compaixão*.

ABSTRACT

The present thesis aims to study, from a comparative perspective, the contemporary novels *Compaixão* (2009) by the American writer Toni Morrison and *Torto Arado* (2019) by the Brazilian author Itamar Vieira Junior. To understand how these narratives engage with each other, they were examined in light of the neo-slave narratives genre, seen here as tools to fabricate lives otherwise impossible to live under the slave system, while also removing the masks that silenced the voices of the Black population for centuries. Additionally, the novels were analyzed considering the concept of *terreiro*-literature, as both present in their foundation a strong presence of Yoruba cosmologies, especially the worship of the Orishas within the diegesis. The analysis of the novels revealed an interference in the performance of masculinities of two characters, the blacksmith in *Compaixão* and Zeca Chapéu Grande in *Torto Arado*. This aspect becomes evident when considering the infusion of Yoruba cosmology in the narratives, where the presence of such cosmology in pre-colonial societies was not guided by gender-based social divisions. Furthermore, it was noticed that *Compaixão* and *Torto Arado* are narratives of enchantment, as they value the presentation of being, existing, and resisting colonial burdens and its notions of gender.

Keywords: *Terreiro*-literature. Crossroads Pedagogy. *Crooked Plow*. *A Mercy*.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001. / This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

SUMÁRIO

1 CARTA AO LEITOR.....	11
2 DE ONDE VÊM ESSAS VOZES?.....	15
2.1 <i>Slave narratives</i>: as vozes que ressoam com a retirada da máscara.....	21
2.2 Narrativas Contemporâneas de escravizados: novas vozes, novas abordagens.....	26
2.3 Literatura Afro/Negro-Brasileira: experiência, corpo e palavra como processo de aquilombamento.....	30
3 RELIGIÕES AFRO-ATLÂNTICAS: TRAÇOS DAS COSMOLOGIAS IORUBÁ EM COMPAIXÃO E EM TORTO ARADO.....	40
3.1 A (Meta)Literatura-Terreiro em <i>Torto Arado</i> e em <i>Compaixão</i>.....	54
4 A POTÊNCIA DOS ORIXÁS E AS (DES)PERFORMANCES DE MASCULINIDADES NOS ROMANCES.....	63
4.1 Corpo: uma arma ancestral contra o carrego colonial.....	76
5 CAMINHOS PARA NOVAS ENCRUZILHADAS.....	81
REFERÊNCIAS.....	86

1 CARTA AO LEITOR

Nada é por acaso. Por esse motivo, início esta dissertação explicando para ti, pessoa leitora, o ponto de partida desta pesquisa. Durante minha graduação, tive um grande contato com a literatura africana de língua inglesa, principalmente a literatura nigeriana. Decidi então escrever meu trabalho de conclusão de curso analisando o gênero de algumas personagens da obra *Stay with me* (2017), romance de debuta da autora nigeriana Ayobami Adebayo. Minha análise foca nas performances de masculinidades de personagens negras na narrativa e o modo como tais personagens transitam entre uma reafirmação e uma ruptura com as performances ditas convencionais. Tal trabalho foi desenvolvido ao mesmo tempo em que participei de um projeto de pesquisa intitulado “Presença africana na literatura de autoria feminina afro-brasileira e afro-americana”, trabalho esse que foi agraciado com o prêmio de Iniciação Científica pela Universidade Federal da Paraíba, e indicado à 19ª edição do prêmio Destaque Científico do CNPq. Como sugere o título, o plano de trabalho se preocupava em delimitar pontos convergentes e divergentes nas produções de escritoras afro-brasileiras e afro-americanas.

O produto do meu trabalho foi o artigo “Crossroads between Amefrican Authors: Eshu, Ogun and Oshunmare in Toni Morrison’s *A Mercy* and Conceição Evaristo’s *Ponciá Vicêncio*” (SILVA e PAULINO, 2022), no qual Silva e eu exploramos a presença dos Orixás Exu, Ogum e Oxumaré em *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, e em *A Mercy* de Toni Morrison. O texto foi publicado na revista *Ilha do Desterro*, em 2022, mas na época da premiação era apenas um relatório de pesquisa.

Com o fim do ciclo da minha graduação, eu, que me propus a seguir uma vida acadêmica, precisei começar a pensar em um projeto de mestrado robusto o suficiente para ser aceito em um bom programa de Pós-Graduação. Foi quando, por obra do destino, eu vi que o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul estava com edital aberto para seleção de Mestrado. Ao navegar pelo site do programa, identifiquei uma linha de pesquisa que se encontrava com a jornada que comecei a trilhar ainda na graduação, a linha Pós-Colonialismo e Identidades. Pensei, é aqui que preciso entrar. Mas qual a necessidade de referenciar o TCC e o PIBIC para poder falar do projeto de mestrado? Como falei, nada é por acaso. Meu projeto de mestrado aparece como uma ramificação, ou melhor, uma união dessas duas pesquisas.

Durante minhas investigações como aluno da iniciação científica, e na pressa de escrever meu TCC, consegui interligar minhas pesquisas mesmo elas sendo em campos

distintos. Com meu conhecimento em literatura nigeriana, percebi que muitos dos traços da cultura Iorubá, grande grupo étnico localizado onde hoje é o território nigeriano, são encontrados na literatura afro-brasileira. Com um olhar mais atento, percebi que o mesmo se aplica em obras da literatura afro-americana. Devido à travessia forçada de escravizados que trouxeram para o Novo Mundo inúmeros Iorubás, muitos são os elementos encontrados em regiões geográficas distintas que remetem a esse grupo étnico, tais quais a gastronomia, a música, a língua e a cosmologia. A fim de delimitar minhas leituras, foquei então na cosmologia do povo Iorubá e nos resquícios remanescentes de seus credos ainda presentes em obras literárias de escritores negros produzidas no Brasil e nos Estados Unidos. Desse modo, esta dissertação tem como objetivo geral ler e discutir os romances *Compaixão* (2009), de Toni Morrison, e *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, de modo a analisar possíveis similaridades e diferenças entre as temáticas destes textos literários, com foco nas cosmologias africanas presentes nas obras, mais precisamente compreender como as cosmologias Iorubá e o culto aos Orixás estão representadas nas narrativas. Ainda, gostaria de examinar a relação entre a cosmologia Iorubá e as performatividades de gênero das personagens masculinas negras nos romances. De que forma esses elementos se interligam? Há interferências? Sim ou não? Se sim, por quais razões? Essas são as perguntas iniciais que motivaram esta pesquisa e, para respondê-las, precisei passar horas a fio navegando pelas páginas do meu *corpus*.

Torto Arado é um romance publicado em 2019 e escrito pelo autor brasileiro Itamar Vieira Junior. A história se passa no sertão da Bahia na fictícia Fazenda Água Negra, algumas décadas após a abolição da escravidão no Brasil. A narrativa acompanha a vida privada de duas irmãs, Bibiana e Belonísia, filhas dos descendentes de escravizados, Zeca Chapéu Grande e Salustiana Nicolau. Após um trágico acidente que mutila a língua das duas, chegando a comprometer a capacidade de oralizar de Belonísia, o romance, dividido em três partes - Fio de Corte, Torto Arado e Rio de Sangue -, tem por narradoras essas mulheres que tiveram as vozes comprometidas desde a infância. Eis um simbolismo que sugere a urgência de contar histórias que sistemicamente foram impossibilitadas de serem transmitidas. Ainda, o romance apresenta ao leitor a importância de manter vivas as tradições culturais passadas de geração em geração, como as práticas do jarê, religião praticada na região em que se passa o romance, a Chapada Diamantina. O livro aborda temas como a desigualdade social sofrida pela população negra e quilombola e as lutas sindicais por terra e por melhores condições de vida.

O romance *Compaixão*, de Toni Morrison, foi publicado em 2009 e, diferentemente da obra de Vieira Junior, focaliza o período que antecede a consolidação da escravidão no território norte-americano. *Compaixão* é um romance que ficcionaliza a criação e estabilização

dos Estados Unidos, ao apresentar personagens órfãos de terra que ali se estabeleceram: indígenas, negros e imigrantes. A narrativa, além de abordar as fraturas do processo colonial, focaliza o amadurecimento de Florens, uma personagem escravizada que, ao se relacionar com o ferreiro, um negro livre com saberes curativos, se redescobre e se reinventa.

Ambas as narrativas possuem como pano de fundo o regime escravocrata, um antes de se estabelecer legalmente e o outro após o seu fim institucional. Por isso, leio *Torto Arado* e *Compaixão* considerando-as como narrativas contemporâneas de escravizados, visto que a escravidão e suas reverberações são elementos que as conectam. O romance de Morrison apresenta uma escravidão ainda dissociada do racismo, mas a obra de Vieira Junior se atém ao legado que a escravidão deixa para a população negra: a miséria e o preconceito racial. Outro elemento que justifica a leitura comparada dessas narrativas é a presença de cosmologias afrocentradas; um misticismo ancestral que cruza espaços geográficos e a própria noção de tempo, e que exerce uma influência na dinâmica social de ambos os romances. A fim de atingir meu objetivo, esta dissertação foi dividida em três capítulos para além desta carta ao leitor, capítulo um, e das minhas considerações finais, capítulo cinco.

No segundo capítulo intitulado “De onde vêm essas vozes”, faço um apanhado geral das teorias que tiram a máscara e trazem para um primeiro plano as narrativas silenciadas pela colonização e pela escravidão. Em um primeiro momento, durante o período escravocrata, a pessoa escravizada contava sua própria narrativa após a fuga com uma voz narrativa autobiográfica. Por outro lado, com a abolição da escravidão, a narração não é mais de uma pessoa legalmente escravizada. Por isso, me aprofundo nas características do gênero narrativas contemporâneas de escravizados e as comparo com seu antecessor, o gênero *slave narratives*, de modo a compreender como a escravidão e suas reverberações moldaram e ainda moldam as ontologias do sujeito negro.

Já o capítulo três, o qual chamo de “Religiões Afro-Atlânticas”, aborda a travessia do meio. Nessa seção discuto os elementos culturais trazidos pelos povos escravizados para as Américas, priorizando os aspectos cosmológicos. Então, discuto a Santeria e o Candomblé, a fim de traçar um ponto comum entre os romances, que possuem como um dos aspectos tangência a cultura Iorubá. A partir de leituras minuciosas, consigo compreender em ambos os romances a presença de múltiplos Orixás. A presença desses seres espirituais da cosmologia Iorubá está diretamente ligada ao desenvolver das narrativas e a uma ruptura com as performatividades de gênero de algumas personagens.

Por conseguinte, no capítulo quatro, “A Potência dos Orixás e as Performances de Gênero”, foco na correlação entre o culto aos Orixás e as performatividades de gênero de duas

personagens masculinas: o ferreiro, de *Compaixão* e Zeca Chapéu Grande, de *Torto Arado*. De que modo as performances de gênero do ferreiro e de Zeca Chapéu Grande dialogam com o que se espera de uma masculinidade negra ou divergem dos estereótipos impostos a eles se interpretadas por meio de uma cosmovisão Iorubá? A resposta para esta pergunta se encontra ao longo das páginas a seguir.

2 DE ONDE VÊM ESSAS VOZES?

Durante o período colonial houve uma incessante produção de discursos pela branquitude que desumanizou os povos considerados minoritários. Exemplo disso é a obra *Notes on the State of Virginia* (1785), na qual o terceiro Presidente dos Estados Unidos, Thomas Jefferson, expressa visões racistas e que perpetuaram crenças da superioridade branca. Ele acreditava na inferioridade intelectual e moral dos africanos e afrodescendentes, o que justificaria a escravização desses sujeitos. A projeção dos medos, incertezas e vícios dos dominadores foram impostos aos povos negros e indígenas a fim de criar uma divisão hierárquica entre quem está no topo e quem é o subalterno. Esses discursos, no entanto, não ficaram estáticos no passado. Eles caminharam paralelamente com a história dos povos afetados por essas instituições, persistindo até hoje e negativamente impactando as organizações de suas vidas. Isso pode ser visto nas diversas formas de racismo enraizadas nas sociedades que sofreram com a escravidão e na quase extinção das culturas autóctones que eram maioria nesta terra chamada Brasil antes de seu famoso ‘descobrimento’.

Christina Sharpe (2016), crítica dos estudos negros no contexto norte-americano, ao se aprofundar nas reverberações do racismo nos períodos durante e pós comércio de escravizados, metaforiza o conceito “*The Wake*”, que na nada mais é do que o rastro deixado por um navio em movimento na superfície da água. Sharpe se apropria da imagem desse rastro para descrever o legado e os efeitos negativos da escravidão na sociedade contemporânea, que começa com o transporte de escravizados da África para as Américas nos navios negreiros. Ela postula que “*the wake*” não é apenas um evento histórico, mas uma condição contínua que molda o presente e o futuro. *The wake* é um lugar não-físico. É, como Oliveira Silveira em seu poema “Charqueada Grande” postula, “[u]m talho fundo na carne do mapa” (2012, 1.1), uma fenda no tecido do tempo que moldou a condição da humanidade desde o comércio de escravizados até os dias de hoje e “uma ferida que não seca nunca” (2012, 1.8).

Similarmente, Rinaldo Walcott (2021), em seu ensaio “*The Long Emancipation*”, afirma que mesmo após a abolição da escravidão, as pessoas negras nunca foram realmente libertadas, pois abolição e liberdade não são sinônimas. Ele argumenta, assim como Sharpe, que a escravidão transatlântica ainda molda as vidas das pessoas negras, e eu expando esse argumento para abarcar os descendentes dos escravizados que são miscigenados, visto que, embora muitas vezes esses não sofram discriminação racial com base na cor de sua pele devido ao privilégio do colorismo, são vítimas do brutal mundo pós-colonial moderno e das oportunidades negadas a seus antepassados.

Na nova ordem mundial criada pelo rastro que o navio negreiro criou ao cruzar o Atlântico e durante a longa emancipação, sujeitos foram transformados em meros objetos. Keguro Macharia (2020) reflete que os arquivos que documentam a história negra não são suficientes para compreender as vidas ali representadas. Esses registros, de acordo com o estudioso, são apenas suficientes para ser o ponto de partida para a (re)imaginação daquelas subjetividades, já que os livros "não registram nomes; em vez disso, documentam o processo de transformar seres humanos em mercadorias" (2020, p. 3, tradução nossa)¹. Portanto, é necessário recorrer a teóricos especulativos, aqueles que poderiam criar vidas possíveis para os considerados não-humanos. Esse processo se constitui em duas etapas: primeiro, é preciso reconhecer a humanidade daqueles seres objetificados; segundo, é preciso recriar suas vidas, já que seres inanimados não possuem uma.

Objetos certamente pertencem a um lugar específico. Frantz Fanon (2008), em *Black Skin, White Masks*, nomeia o lugar que as pessoas objetificadas foram colocadas pelo Eu hegemônico, o ser animado, o não-objeto, o humano, como a zona de não-ser. Essa zona, denominada verdadeiro inferno, não só é um lugar de desumanização, mas um lugar de morte social para o sujeito negro. De acordo com Ramón Grosfoguel e Jordan Rodriguez (2008), que expandem o conceito da zona do não-ser para se adequar ao cenário moderno, "na zona de não-ser, todos os sujeitos são desumanizados [e tratados] como seres inferiores." (2008, p. 267, tradução nossa). Essa divisão se concretiza na linha abissal, uma linha imaginária que divide a zona do ser, onde se encontram os seres humanos, da zona do não-ser, os objetos.

Ao se classificarem como o grupo hegemônico por meio da distinção criada pela imaginária linha abissal que separa humano do não-humano, esse "Eu" iniciava o processo de marginalização de culturas e identidades. O branco, o europeu, e agora o estadunidense supremacista e imperialista, é o centro, o erudito e produtor de conhecimento e da História. Os povos negros e indígenas, os "Outros", são aqueles que não devem chegar aos espaços centrais, pois o projeto colonial os moldou para que fossem sempre marginais, limitou sua agência e os incapacitou de falarem. Tais relações, construídas e impostas durante a colonização, mas que continuam sendo reproduzidas até hoje, causam drásticas interferências na percepção dos objetos² negros e indígenas como sendo autores de suas próprias histórias. Essa interferência na construção da identidade dos sujeitos outremizados claramente remete ao conceito de dupla conscientização de W.E.B. DuBois (2022). Segundo o pensador, essa dupla conscientização

¹ No original; [...] do not record names; instead, they document the process of turning humans into commodities.

² Eu emprego o termo "objeto" em contraste com o termo "sujeito". O sujeito possui agência, ele executa a ação. O objeto é estático e precisa ser manipulado por um sujeito para executar qualquer ação. (hooks, 1989)

surge do conflito entre a autopercepção do sujeito negro como indivíduos com identidades e experiências próprias e a forma como a sociedade os vê e os outremiza com base no preconceito racial. A dupla conscientização é responsável pelo desconfortável sentimento que o indivíduo tem ao achar que está sendo vigiado por um observador o tempo inteiro, ao mesmo tempo em que olha para si através das lentes do observador. Ter uma dupla conscientização é estar duplicado; fragmentado, outremizado.

Mas o que é ser o Outro? Para responder a esta pergunta, recorro a Gayatri Spivak (1988), que, mesmo não tendo cunhado o conceito, o adequou aos estudos pós-coloniais. No contexto dos estudos pós-coloniais, “outremização” refere-se ao processo de definir e construir um grupo de pessoas como diferentes, inferiores ou estranhas em relação a um grupo dominante. Isso envolve criar uma dicotomia entre o "Eu" e o "Outro", em que o “Outro” frequentemente é posicionado como uma ameaça ou uma fonte de medo, insegurança e ansiedade para o “Eu”. A outremização opera por meio de diversos mecanismos, como estereótipos, generalizações e desumanização, desempenhando um papel significativo na perpetuação de sistemas de opressão e desigualdade. A cor da pele e os traços fenotípicos são as primeiras características levadas em consideração para a outremização da pessoa de cor. É o divisor que auxilia a manutenção das armas usadas pelos ‘descobridores’ para inferiorizar os ‘descobertos’.

O prefixo em pós-colonialismo não significa um momento de superação do projeto colonial, mas reflete a manutenção do colonialismo hoje, visto que essas relações de poder ainda existem e continuam extremamente fortes, seja na forma de imperialismo ou de neocolonialismo. Percebe-se que houve, e ainda há, incessantes tentativas de silenciamento provocado pelas relações coloniais nos grupos ditos minoritários. Esses grupos foram marginalizados e inferiorizados pelo mundo moderno/colonial cristocêntrico/ocidentocêntrico patriarcal/capitalista (GROSFOGUEL, 2011, p.12) e tiveram suas histórias silenciadas pelo projeto colonial.

Em *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, Grada Kilomba (2019) descreve o capítulo intitulado “A máscara”: um objeto de tortura utilizado nos escravizados para os impedir de comer cacau ou cana-de-açúcar enquanto trabalhavam, mas sobretudo, essa mordaça tinha o objetivo de silenciá-los. A máscara, usada por Anastácia e por muitos outros escravizados, hoje é simbólica e institucional e continua assombrando a população negra e seus descendentes. Ela está presente na falta de políticas públicas voltadas aos negros, aos indígenas e aos quilombolas, na falta de políticas compensatórias, no racismo institucional e cotidiano, no pequeno espaço cedido a esses públicos nas instituições de ensino superior de graduação e

pós-graduação, etc. No entanto, embora que de forma lenta e sutil, o quadro político apresenta-se em constante mudança, devido ao forte ativismo dos movimentos negros, quilombolas e indígenas. Mas cabe ressaltar que a branquitude também precisa compreender seu lugar no movimento antirracista e decolonial.

É nesse sentido que Grada Kilomba, além de trazer sua própria narrativa e a voz de diversas mulheres negras para fundamentar seus argumentos a partir da experiência impressa no corpo negro, usa seu trabalho para “incomodar os da casa grande em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007, on-line). Para isso, a obra de Kilomba também focaliza o corpo branco como denúncia da forma como esses sujeitos defendem seu ego e fecham seus olhos para os vestígios remanescentes do colonialismo nos dias de hoje. Ao trazer a imagem da máscara, Kilomba indaga “O que poderia o *sujeito negro* dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o *sujeito branco* teria de ouvir?” (2019, p. 41, grifos da autora). A verdade é que o sujeito branco não quer lidar com a revelação do que a boca sem uma máscara tem para oferecer; esse sujeito não quer lidar com a responsabilidade de se conscientizar de que ele faz parte de um sistema de opressão que o prioriza. Entretanto, para “desmantelar [seu] próprio racismo” (2019, p. 46), o sujeito branco precisa enfrentar os cinco mecanismos de defesa do ego para iniciar seu “processo psicológico” (2019, p. 46) de consciência para o racismo: são eles a negação, a culpa, a vergonha, o reconhecimento e a reparação. Cabe aqui explicitá-los.

A *negação* é a forma utilizada para recusar a verdade. É a partir da negação que o racismo é velado, escondido, ocultado, mas nem tanto. Esse mecanismo tem a função de vilanizar a pessoa oprimida e vitimizar a opressora. A *culpa* é o reconhecimento de uma ação feita quando não deveria ter sido, isto é, quando há uma tomada de consciência de uma atitude racista quando a ação já foi feita. Essa ferramenta é uma disputa do ego e do superego e simboliza o medo do reconhecimento dos sentimentos sombrios e das punições. Em terceiro lugar vem a *vergonha*, que está diretamente relacionada à falha da pessoa racista ao esconder seu racismo. Ela ocorre quando há a realização de que existem outras maneiras de se perceber no mundo diferentes da sua própria. Em quarto lugar encontramos o *reconhecimento*, isto é, a aceitação do racismo. É a realização do privilégio branco em um mundo criado para pessoas brancas. Por fim, a *reparação* é uma mudança de agenda por parte da pessoa racista. O sujeito branco percebe seu racismo, mas pretende repará-lo. Esses cinco passos, extremamente desconfortáveis, servem como pontapé inicial para a compreensão do sujeito branco no processo de tornar consciente a sua branquitude. A universidade apresenta-se como um ambiente que promove uma maior reflexão acerca da participação da branquitude no projeto

antirracista, mas também é um lugar que, de certa forma, reafirma valores bastante calcificados e alinhados com o projeto colonial.

Em relação à manutenção de espaços de opressão, Oyeronke Oyewumi (2011) afirma que “[é] evidente que a universidade é um local importante para a criação e reprodução da sociedade (pós)colonial, e isso não mudou muito, especialmente onde o colonial, o global e a modernidade convergiram” (2011, p. 27, tradução nossa). A dominação do conhecimento, a produção científica e a focalização eurocêntrica dentro da Academia, além da dificuldade de acesso, também são mecanismos usados pelo projeto colonial para distanciar os negros do centro, dos lugares de a(u)tores da História. De acordo com Kilomba, a academia, para as pessoas negras, é um “espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a” (2019, p. 36). Expando aqui essa denúncia para todas as comunidades consideradas minorias. As universidades são espaços de violência e opressão e é por isso que a produção e o acesso ao saber devem ser decolonizados.

Por outro lado, atualmente tem se demonstrado uma maior preocupação em trazer para o primeiro plano o trabalho de pessoas pertencentes aos grupos que foram calados incessantemente durante séculos, a exemplo de negros, quilombolas, indígenas e *queer*, ou seja, o “Outro”. Os estudos decoloniais aparecem como uma proeminente possibilidade de se discutir e estudar produções que se distanciam das produções relacionadas ao mundo “moderno/colonial cristocêntrico/ocidentocêntrico patriarcal/capitalista”. Em contrapartida, muitas vezes as dimensões políticas das lutas afrodiaspóricas e indígenas têm sido sutilmente excluídas nos estudos decoloniais. Isto é, “a decolonialidade se torna mais uma moda acadêmica e menos um projeto de intervenção sobre a realidade. Nem tudo que brilha é ouro, por isso há necessidade de se ter clareza sobre o que está em jogo para ir além dos rótulos” (BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES e GROSGOUEL, 2018, p.10). Assim, mesmo vendo essa tendência como sendo positiva, há, ainda, uma urgente necessidade de assumir uma atitude decolonial e rebelde. Ou seja, de por em prática e exercitar o que pesquisamos, ou então cairemos num modismo.

Como a decolonialidade se apresenta na literatura? Para responder a essa pergunta, Grada Kilomba chama a atenção para o papel da escrita de si nesse processo. Ela diz:

A ideia de que se tem de escrever, quase como uma obrigação moral, incorpora a crença de que a história pode “ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária” (hooks, 1990, p. 152). Escrever este livro foi, de fato, uma forma de transformar, pois aqui eu não sou a “Outra”, mas sim eu própria. Não sou o objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história.

Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou. (2019, pp. 27-28)

Percebe-se, a partir da citação anterior que a pensadora nega a outremização imposta a ela. Há aqui uma tomada de sua primeira pessoa narrativa, o que a permite escrever sua própria história a partir de sua própria focalização. Ela deixa de ser objeto e torna-se sujeito, aquela que tem o poder de dizer; de falar de si (hooks, 1989). Em outras palavras, trazer sua própria experiência, portanto, é recuperar a agência tomada pelo projeto colonial. Por sua vez, a dor psicológica e, muitas vezes, física é um dos mecanismos usados pela autora para ressaltar a prejudicialidade da outremização, visto que a opressão sofrida pelo povo negro o distancia da sua real identidade (FANON, 2008), fazendo-o questionar a respeito da sua própria existência. Mas é a busca de tornar-se sujeito, de recuperar a sua humanidade, de destruir a zona do não-ser e borrar a linha abissal que possivelmente mobiliza escritores negros a produzirem literatura, como ocorreu com nas produções das narrativas de escravizados no passado e com as escrituras na contemporaneidade. O que se coloca em jogo nessas produções é o falar de si, da sua cultura e ancestralidade, dos seus dilemas pessoais e coletivos a partir de uma focalização própria de sujeito; e não de “Outro”. Isso é feito com intuito de ser ouvido, compreendido em seu interior a partir de sentimentos e vozes que foram caladas.

O tomar a voz é uma ação política extremamente importante para o povo negro. Escrever, falar ou comunicar-se de modo geral é uma tarefa de retirada da máscara. Falar é resistir às imposições coloniais; é decolonizar. Desse modo, o/a escritor(a) decolonial não está aquém do texto, ele/a é parte do texto, pois suas vivências, sejam elas individuais ou coletivas, estão transparentes em suas páginas, e isto não faz com que essas narrativas tenham menos valor estético; seja menos literatura. Por consequência, as temáticas abordadas e os focos narrativos também estão diretamente ligados aos traços histórico-culturais desses/as autores/as. Essa atitude é representada pela fala de Conceição Evaristo, quando afirma que

[e]screver pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. (EVARISTO, 2007, on-line)

Evaristo, com essa fala responde à pergunta de Kilomba: “por que deve a boca do sujeito negro ser amarrada?” (2019, p.41). Ela deve ser amarrada porque o grito que sairá dela

é ensurdecedor, mas me proponho a usar meu trabalho como megafone para que esse grito seja ainda mais alto. Então, até aqui me preocupei em ressaltar a importância da tomada de voz e sua transposição em palavras escritas e faladas. É a partir da voz, oral ou narrativa, que as minorias se transformam em “Eu” e descartam a outremização imposta pelo colonizador. Assim, a literatura decolonial também é responsável por focalizar o “eu minoria”, no caso das literaturas negras, o eu negro. A partir dessa nova focalização, a narrativa de autoria negra revela traços das vivências e do imaginário pessoal e coletivo para produzir arte. Esses autores e autoras fazem seus “eus” prevalecerem e são responsáveis por revelar uma história ao mesmo tempo plural e única. Esse é um legado que vem das primeiras publicações em prosa produzidas por negros: as *Slave Narratives*.

2.1 *Slave narratives*: as vozes que ressoam com a retirada da máscara

Com a chegada dos primeiros povos escravizados em 1619, os Estados Unidos da América, um país ainda em formação, passaram por um período de construção de identidade devido ao processo de construção do Atlântico Negro. As imposições coloniais, apesar de extremamente violentas, não foram suficientemente fortes para suprimir completamente todos os traços culturais trazidos pelos africanos escravizados para o Novo Mundo. Por consequência de muitos atos de resistência, as culturas africanas, as identidades afro-americanas e os relatos pessoais das pessoas que sofreram diretamente com a escravidão foram tópicos que começaram a ganhar destaque nas artes após o século XVII (TAWIL, 2016). A representação literária dos relatos daqueles que sofreram diretamente e daqueles que ainda sofrem com as sombras da escravidão são essenciais para compreender as culturas e a história negra nas Américas. Como resultado, os impactos negativos da escravidão nas vidas das pessoas durante o período escravocrata no continente americano e suas consequências na contemporaneidade tornaram-se tópicos de grande importância para estudiosos e pesquisadores no campo da literatura.

Ezra Tawil (2016), ao editar o *Cambridge Companion to Slavery in American Literature*, argumenta que é necessário ver a escravidão como uma instituição política, dado que foi um processo impositivo que regulou, e ainda regula, a vida e os corpos negros. Ao tomar a agência desses corpos e controlar o que esses indivíduos poderiam fazer ou não, a escravidão moldou a identidade dos negros e suas formas de compreender e serem compreendidos no mundo. Quando essas pessoas decidem se expressar usando formas artísticas, a escravidão começa a ser considerada objeto de escrita e, como resultado,

transforma-se em tema de uma abordagem literária. A literatura passou então a ver a escravidão como um eixo temático a ser seguido. A partir dessa atitude, novos gêneros literários surgiram, entre eles, as narrativas de escravizados, os menestréis espirituais e os romances de plantação. Tais subgêneros, embora interconectados pelo guarda-chuva da escravidão, possuem diferentes estratégias políticas, ideológicas e filosóficas. Eles precisam ser compreendidos como diferentes e, portanto, dissociados. A aparição e inserção da escravidão na literatura e nas diversas formas de arte "remodelou" (TAWIL, 2016, p.2, tradução nossa) a maneira como essas produções artísticas representavam a temática, pois enquanto em momentos anteriores havia uma omissão desse assunto na literatura, naquele momento esse diálogo estava se tornando mais evidente do que nunca.

Para Tawil, as narrativas de escravizados são textos únicos, pois apresentam a escravidão a partir do ponto de vista dos escravizados. O ponto de vista e a autoria são o que diferenciam as narrativas de escravizados dos menestréis espirituais e dos romances de plantação. Esse gênero biográfico denuncia diretamente a instituição e os maus tratos sofridos pelos escravizados, mas ao mesmo tempo tem um tom didático, pois seu papel é fazer propaganda contra aquela cruel forma de dominação sobre corpos negros. O pesquisador ainda afirma que “[e]screver sobre a escravidão significava usar termos literários preexistentes para formular experiências sem precedentes” (TAWIL, 2016, p.3, tradução nossa). Em outras palavras, os escravizados precisavam criar comparações que muitas vezes eram incomparáveis, bem como amenizar muitos incidentes para familiarizar os leitores com suas experiências pessoais e obter mais apoiadores para sua causa.

Entre as narrativas mais conhecidas, podemos citar *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African* (1789), escrita por Olaudah Equiano, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845) produzida por Frederick Douglass e *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861), narrada por Harriet Jacobs. É importante destacar que algumas das narrativas biográficas não foram escritas estritamente pelos escravizados, mas por escritores europeus ou americanos com base nos relatos do narrador. Essa estratégia era um meio de conceder autenticidade à história, tendo em vista que o público poderia questionar a veracidade dos fatos ali descritos. No entanto, muitos historiadores e críticos literários continuam resistindo a aceitar o status autoral narrado, mesmo com a validação dos editores brancos. Por exemplo, *A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince, as Related by Himself* (1770), embora apresentada como escrita por ele mesmo, foi na verdade, “escrita e registrada em papel, pela elegante pena de uma jovem senhora da cidade de Leominster”, como é descrito

no prefácio da segunda edição do livro. Ainda, ao escrever *Scenes in the Life of Harriet Tubman* (1869), Sarah Bradford usou cenários hipotéticos para produzir uma “prosa simplificada”. Com base nas adaptações feitas pela equipe editorial, e também devido aos mecanismos de boicote dessas produções, surgiram algumas inquietações sobre quais vozes estavam sendo ecoadas em tais narrativas (LAW, 2002).

Para melhor entender a estrutura das narrativas de escravizados, e sanar possíveis dúvidas envolvendo a autoria, abordarei alguns dos pontos principais comumente encontrados nesse gênero. De acordo com Law (2002), as narrativas de escravizados são romances autobiográficos e não ficcionais, mas não são textos completamente precisos devido às suas falhas na representação de eventos e datas históricas precisas. Essa falta de precisão não interfere no objetivo principal dessas narrativas: denunciar a escravidão. Fatos históricos como datas de viagem e nomes de lugares para onde foram transportados são importantes para entender temas como aculturação, deslocamento e muitos outros atos de violência sofridos pelos escravizados, mas o que esses autores discutem e confrontam em suas histórias precisam de mais atenção do que suas características estéticas e históricas. Para ler tais textos, o conteúdo deve ser mais importante do que a forma. Por exemplo, Vince Brewtone (2005) comenta que as histórias contidas na narrativa de Douglass foram vistas pelos críticos como sendo fantasiosas. Essa afirmação se baseia na premissa de que a história é narrada de uma maneira que não retrata “verdadeiramente” a vida de um escravizado, seja lá o que isso signifique. Tawil posteriormente confirma que os críticos relacionados ao trabalho de Jacobs também viram sua prosa como cheia de floreios e a história é considerada “muito melodramática” (BLASSINGAME, 1979, p. 373).

Algumas pesquisas sobre as narrativas de escravizados analisam a estética dessas biografias focando principalmente na forma e questionando a veracidade dos fatos apresentados. A crítica encontrou nas narrativas de escravizados elementos similares ao gênero autobiografia, que é a escrita do eu. Em contrapartida, mesmo que o gênero produzido pelos escravizados seja a escrita do Eu, suas identidades foram fragmentadas e outremizadas pelo projeto colonial. Por esse motivo e também por se tratar de um novo gênero, ainda não existiam teorias que compreendiam essa nova estrutura narrativa. Essa mesma crítica ao analisar tais narrativas conforme se estuda biografias, duvidam da veracidade dos fatos descritos, baseados na premissa de que muitos dos elementos narrativos apresentados nessas histórias não possuem provas documentais suficientes para comprovar o que estava sendo dito. Essa afirmativa embora seja real, é completamente equivocada tendo em vista o contexto de produção das narrativas de escravizados. A escravidão foi uma instituição que controlava vidas e corpos,

transformado o sujeito negro em mero objeto. Portanto, a experiência vivida e narrada pelos escravizados não pode ser mensurada e validada por meio de provas documentais, pois as pessoas escravizadas não tinham controle de seus próprios corpos, quiçá possibilidades de produzir alguma prova contra todas as atrocidades sofridas para além daquelas que suas memórias poderiam providenciar. A prova, por outro lado, é a experiência vivida pelo corpo escravizado. Evidências essas que foram resgatadas a partir da revisitação dos traumas presentes no inconsciente desses objetos, porque “os meios de saber algo [sobre suas vidas] foram tirados deles” (DOUGLASS, 1845, p. 60).

Por esse motivo, a estética das narrativas de pessoas escravizadas foi compreendida como ficcional e não-biográfica devido aos absurdos e malfeitos do período escravista. Em relação à escrita do gênero, Jakub Ženíšek (2009) afirma que

Os escritores fugitivos tinham de ser convincentes, o que basicamente se traduzia em parecer ingênuo e ostensivamente autodidata; mas, ao mesmo tempo, sua história tinha que ser cativante o suficiente para emocionar o público. Ser muito inarticulado tendia a ser o menor de dois males. Se o palestrante contasse uma história grosseiramente moldada de maneira simples, ele ou ela não corria o risco de ser acusado de inventar. O discurso quebrado foi uma evidência clara do status subumano a que ele foi reduzido na casa da escravidão e, conseqüentemente, aumentou a credibilidade da narrativa. Um discurso sofisticado e bem estruturado, por outro lado, era frequentemente tratado com desconfiança, por motivos semelhantes. (2009, pp. 201-202, tradução nossa)³

A partir da citação acima, pode-se compreender que, além da escrita cautelosa em primeira pessoa baseada em elementos do resgate da memória, outro traço presente nas narrativas de escravizados é o contraponto entre os aspectos bons e ruins da vida da pessoa escravizada. O que quero dizer aqui é que há a intercalação dos aspectos nefastos e violentos vivenciados durante o período em cativeiro, mas também é evidenciado nas histórias momentos íntimos da vida privada de suas vidas, a fim de causar uma recepção mais positiva para o público leitor. A preocupação era de que caso a escrita se estendesse muito nas atrocidades, a narrativa seria lida como uma história brutal ou ainda melodramática e vitimista, podendo impossibilitar a obra de ser apreciada até o fim, o que comprometeria o papel denunciador do gênero.

³ The fugitive-lecturers had to be convincing, which basically translated as having to appear artless and ostentatiously self-educated; but at the same time their story had to be captivating enough to move the audiences. Being too inarticulate tended to be the lesser of two evils. If the lecturer told a crudely shaped story in a simple fashion, he or she was in no danger of being accused of fabricating. The broken speech was clear evidence of the subhuman status he/she had been reduced to in the house of bondage and consequently boosted the credibility of the narrative. A sophisticated and well-structured speech, on the other hand, was frequently treated with suspicion, for similar reasons (p. 201-202).

Adicionalmente, a anonimidade forçada foi uma das estratégias usadas pelos autores para contarem seus incidentes. Esse mecanismo se fez necessário para que os parentes que ficaram para trás após a fuga não sofressem as consequências pela exposição dos eventos narrados. A exemplo, podemos citar novamente a narrativa de Harriet Jacobs (1961). Em *Incidents*, Jacobs trocou o nome das personagens, inclusive o seu próprio. Jacobs usa o pseudônimo Linda Brent, de modo a poupar os seus da violência física e para evitar ser capturada pela Lei dos fugitivos de 1950, que tornava legal a extradição de escravizados fugitivos e a devolução aos seus donos legais (ŽENÍŠEK, 2009).

Toni Morrison, em seu ensaio intitulado “*The Site of Memory*”, ao falar sobre a função das narrativas, comenta:

Qualquer que seja o estilo e as circunstâncias das narrativas, elas foram escritas para dizer principalmente duas coisas. Uma: 'Esta é minha vida histórica - meu exemplo singular e especial que é pessoal, mas que também representa a raça.' Duas: 'escrevo este texto para persuadir outras pessoas - você, leitor, que provavelmente não é negro - que somos seres humanos dignos da graça de Deus e do imediato abandono da escravidão'". (MORRISON, 1995, p. 86)⁴

Tendo em vista a narração autobiográfica das narrativas de escravizados, que talvez seja o elemento mais significativo do gênero devido à retirada da máscara e à tomada de voz, houve uma ressignificação do termo e da abordagem do tema escravidão, que agora era contada pelo objeto outremizado. Aquelas páginas apresentavam a opressão, o silenciamento, a falta de livre arbítrio, a dor causada pela negação de uma agência aos corpos negros, além das estratégias de sobrevivência utilizadas durante a fuga. A partir dessas novas vozes, a tirania europeia e projeto colonial foram expostas e denunciadas. Já a resistência dos ex-escravizados, que ao exporem seus algozes, ao falar de suas intimidades e ao revisitarem suas dores se tornou uma nova linguagem; uma linguagem que denota existência.

Com a abolição da escravidão, a produção desse gênero também entra em declínio. Isso se dá por conta do aspecto autoral das narrativas e também da sua função inicial que fora alcançada. Por outro lado, no rastro do navio e na longa emancipação, a escravidão e seus ecos continuam a reverberar na vida dos afrodescendentes. O racismo e as diferenças sociais causadas pela insidiosa instituição continuam sendo marcados nas palavras de escritores negros. No entanto, existem hoje, na contemporaneidade diversas outras formas de narrar a

⁴ Whatever the style and circumstances of the narratives, they were written to say principally two things. One: 'This is my historical life—my singular, special example that is personal, but that also represents the race.' Two: 'I write this text to persuade other people—you, the reader, who is probably not black—that we are human beings worthy of God's grace and the immediate abandonment of slavery'" (p. 86).

escravidão sem se tratar de um texto autobiográfico. Um(a) escritor(a) pode usar a estratégia de “*Critical fabulation*” (HARTMAN, 2008) que é uma forma de contar uma história que combina teoria crítica, ficção especulativa e imaginação para desafiar as narrativas dominantes dos arquivos e criar visões alternativas das histórias apresentadas ali. Ou ainda, imaginar, especular e criar vidas possíveis para os objetos que sofreram e sofrem ainda hoje com a escravidão. Por esse motivo, na próxima seção, observarei as narrativas contemporâneas de escravizados e criarei um contraste com o gênero que o antecede para poder, então, abordar as obras a serem analisadas neste estudo.

2.2 Narrativas Contemporâneas de escravizados: novas vozes, novos abordagens

Rushdy (1997), ao debruçar-se sobre as narrativas de escravizados, chegou à conclusão de que, com o fim da escravidão nas Américas, esse gênero literário majoritariamente afro-americano, que consistia na apresentação das vivências e desventuras de ex-escravizados com uma voz narrativa autobiográfica, não mais seria possível de reprodução. Todavia, textos ficcionais contemporâneos continuavam a abordar o tema da escravidão como eixo direcional, tendo uma voz ou perspectiva autobiográfica. Assim, nesse viés, os primeiros estudos mais aprofundados em relação às narrativas contemporâneas de escravizados começaram a emergir.

De acordo com as primeiras definições desse gênero pontuadas por Rushdy (1997), as narrativas são “romances contemporâneos que assumem a forma, adotam as convenções e assumem a voz em primeira pessoa da narrativa de escravizados do período anterior à Guerra Civil” (1997, p. 3, tradução nossa). Desse modo, percebe-se que em comparação às narrativas de escravizados tradicionais, como “*Incidents in the Life of a Slave Girl*” e “*Narrative of the Life of Frederick Douglass: an American Slave Written by Himself*”, nas quais a narração ocorre em primeira pessoa e a história apresenta cunho autobiográfico, as narrativas contemporâneas de escravizados, mesmo podendo também ser uma narrativa em primeira pessoa, são ficcionais e geralmente focam nas experiências remanescentes do período escravocrata. Beaulieu (1999) amplia essa definição proposta por Rushdy, ao apontar que esse gênero toma a escravização como objeto em foco e apresenta, em sua maioria, mas não exclusivamente, protagonistas escravizados. Em relação aos créditos concedidos ao pioneirismo do gênero, Rushdy aponta que tal façanha deve ser atribuída ao romance *Jubilee* (1966), de Margareth Walker, no entanto, Valerie Smith (2005) afirma que mesmo a maioria das narrativas contemporâneas de escravizados terem sido amplamente publicadas nos anos

70, *Black Thunder*, por Arna Bontemps (1936) possui características do gênero ainda em meados dos anos 30.

Muitos pesquisadores, dentre eles o próprio Rushdy, se questionaram sobre as razões de as narrativas contemporâneas de escravizados não terem desaparecido com o tempo, assim como o gênero que o antecedeu, as narrativas de escravizados, e continuam tão populares na atualidade. A resposta foi dada a partir de uma teoria proposta pelo próprio pesquisador e ancorada nas ideias de Pierre Bourdieu. Rushdy conclui, ao usar o conceito de “campo” de Bourdieu, que as demandas políticas e sociais da comunidade negra, que ainda continuam em voga, são razões que justificam a continuidade das abordagens de temas como a escravidão e seus rastros rançosos na atualidade. O racismo e as grandes diferenças sociais vivenciadas na longa emancipação ainda prevalecem no dia a dia dos descendentes diretos e indiretos de escravizados. Tais situações merecem ser denunciadas diariamente, até que sejam completamente extintas.

Portanto, com o passar do tempo o gênero foi ganhando uma maior fluidez e se auto adaptando conforme novas obras iam sendo produzidas. De acordo com observações levantadas por Regina Namradja (2015), algumas características importantes que contemplam as narrativas contemporâneas de escravizados mais recentes estão associadas à presença de personagem escravizadas, geralmente representadas como protagonistas, ou ainda, com a voz narrativa em primeira pessoa, o que resgata o teor autobiográfico presente nas narrativas de escravizados. Essa personagem, mesmo não tendo contato direto com a escravidão, isto é, mesmo sendo uma personagem livre, na maioria das vezes possui ancestrais que foram escravizados. É justamente esse fato que contribui para a construção dos sujeitos negros no pós-escravidão. O que se tem agora, com a evolução das narrativas contemporâneas de escravizados, é a presença de elementos ficcionais. Entretanto, esses são muitas vezes embasados nas memórias e nas experiências cicatrizadas no corpo negro. A ancestralidade, portanto, é elemento primordial para tais produções.

Falar do gênero narrativas de escravizados e narrativas contemporâneas de escravizados é importante para esta investigação, pois é a partir do estudo analítico dos gêneros que a pesquisa mapeia a forma que a escravidão era e é representada na arte literária. Compreender esses gêneros é importante para que o público leitor consiga apreciar completamente as obras a serem estudadas nesta dissertação: *Torto Arado* (2019), escrito por Itamar Vieira Junior e *Compaixão* (2009), produzido por Toni Morrison, uma vez que ambas tratam da escravidão de forma tangente. Mas será que estas obras podem ser lidas como narrativas contemporâneas sobre a escravidão? Esta pergunta será respondida a seguir.

Torto Arado, romance publicado em 2019 por Itamar Vieira Junior, é situado na cidade fictícia de Água Negra, localizada no interior do estado da Bahia. A narrativa se subdivide em três partes principais, “Fio de Corte”, “Torto Arado” e “Rio de Sangue”, e tem como enredo principal as dificuldades das populações quilombolas, isto é, os descendentes e remanescentes de comunidades formadas por escravizados fugitivos, e a dificuldade do acesso ao território e a serviços fundamentais como saúde, moradia e educação desse povo. Tais dificuldades estão diretamente ligadas à escravidão, tendo em vista que, após a abolição da escravidão brasileira, em 1888, nenhuma política compensatória foi concedida aos ex-escravizados ou seus posteriores, o que fez com que muitos se submetessem a situações análogas à escravidão, mesmo depois da assinatura da Lei Aurea. A narrativa é construída em torno das irmãs Bibiana e Belonísia e de sua família; da pobreza extrema enfrentada por eles; das dificuldades socioeconômicas que são frutos do pós-abolição tardio e da necessidade da reforma agrária.

Por sua vez, o romance *Compaixão*, de Toni Morrison, é situado no período pré-escravidão racial nos Estados Unidos, contexto oposto ao de Vieira Junior. Ao argumentar que a narrativa se passa em um período pré-escravidão racial, me atenho ao intervalo temporal em que a nefasta instituição ainda não havia se solidificado com base na exclusiva desumanização e opressão do corpo negro. Até o presente diegético, em 1690, a narrativa demonstra uma forma de escravidão baseada na servidão, na qual qualquer pessoa poderia ser escravizada. A exemplo, Willard e Scully, personagens brancas, e Messalina, uma personagem indígena, que possuem uma relação de servidão para com a família Vaark. Essa servidão contrasta com a condição do ferreiro; um homem negro, porém livre.

O romance, narrado por volta de 1690, foca na personagem Florens, seu amadurecimento e decadência na sua busca por identidade. Por se tratar de um romance que especula o início da formação dos Estados Unidos, as personagens carregam um simbolismo que as relaciona à consolidação daquela nação: Jacob Vaark e Rebekka representam os europeus que vieram tentar a vida nas Américas; Lina representa a população indígena e as fraturas de seu povo; o ferreiro representa os africanos livres como forma de demonstrar que a escravidão racial foi institucionalizada no país; Willard e Scully eram homens brancos que serviam como servos por contrato; e por último, Sorrow e Florens, duas negras escravizadas.

Namradja (2015), ao citar Rushdy, descreve que as narrativas contemporâneas de escravizados se subdividem em três subgêneros. O primeiro são romances históricos ambientados no *Antebellum* do Sul estadunidense. Essas narrativas são as mais próximas das narrativas de escravizados do século XIX. De acordo com a pesquisadora,

Esta [vertente do gênero] segue as tradições do gênero literário narrativas de escravos, como descrito por Olney, ou às vezes nas variações da perspectiva do narrador, que costumava ser em primeira pessoa, mas que por vezes pode ser na perspectiva de terceira pessoa dentro da narrativa contemporânea de escravizados. (NAMRADJA, 2015, p 15, tradução nossa)

O segundo subgênero, por sua vez, é encontrado em narrativas de realismo social ou realismo mágico, ambientadas na era da pós-reconstrução, séculos XX/XXI nos Estados Unidos. Esta segunda categoria é composta por romances que lidam com as consequências da escravização, como as vivenciadas pelos americanos contemporâneos e que Rushdy (1997) nomeia de narrativas de escravizados pseudo-autobiográficas. Contudo, podemos compreender essa segunda vertente ao nos debruçarmos sobre o conceito de “Critical Fabulation” de Saidiya Hartman (2008), como descrito na seção anterior. Assim, o/a autor(a) especula a vida daquelas reais personagens e as reinventam lhes dando sentido. Obviamente, é preciso ler criticamente este conceito e questionar até que ponto se pode tomar e recriar as vozes do outro.

O terceiro tipo de narrativas contemporâneas de escravizados, de acordo com Namradja (2015), é uma forma de escrever sobre a escravidão completamente original, uma vez que narra uma direta conexão entre a escravidão e as personagens contemporâneas da trama, traçando uma linha que parte muitas vezes do processo diaspórico até o presente diegético. Nesse viés, Namradja afirma que essa terceira categoria “[...] só foi formada após a era dos Direitos Civis. Estas são as narrativas genealógicas, ou narrativas de memórias de gerações, que contam a história de experiências com a escravização de uma família.” (NAMRADJA, 2015, p. 15, tradução nossa). A partir da afirmação da autora, percebe-se que o gênero não é estático e está em constante mudança. Nessa pesquisa, me permito recompor esses subgêneros e combiná-los para fazer sentido para as obras estudadas.

Por ser um romance bastante complexo e com uma prosa densa, a narrativa de Vieira Junior não pode ser facilmente categorizada como uma narrativa contemporânea sobre a escravidão. *Torto Arado*, claramente não tem como pano de fundo o contexto do *Antebellum* estadunidense, pois se passa numa comunidade fictícia no sertão do nordeste brasileiro. Ainda, mesmo possuindo elementos da cosmologia afro-brasileira e africana na obra, como a incorporação de entidades espirituais e uma narradora Orixá, o que dá um teor de realismo mágico, a obra não pode ser considerada literatura fantástica. Tratar o romance como tal reduziria a agência e a importância da religiosidade ancestral ali representada. A narrativa pode ser seccionada na segunda tipologia, porque as personagens, mesmo na contemporaneidade, ainda vivem à sombra da escravidão. *Torto Arado* também possui

características encontradas no terceiro subgênero, pois traz um feito bastante original para a literatura brasileira: a voz narrativa de uma narradora Orixá; um ser espiritual trazido para as Américas com o tráfico de escravizados. Diferentemente de *Torto Arado*, há estudos que comprovam que *Compaixão* “é uma narrativa contemporânea de escravos. É um romance histórico que trata da escravidão no Novo Mundo e se assemelha às narrativas originais de escravos” (NAMRADJA, 2015, p. 76, tradução nossa).

Percebe-se, portanto, que o foco principal das narrativas contemporâneas de escravizados, de acordo com as publicações produzidas nas últimas décadas, é a (re)imaginação da escravidão e a repercussão de seus efeitos nos corpos negros na atualidade. Dentre muitos dos escritores contemporâneos que utilizam a escravidão como eixo central para suas obras, podemos destacar Toni Morrison, Octavia Butler e Ta-Nehisi Coates, nos Estados Unidos, e Conceição Evaristo, Eliana Alves Cruz e Itamar Vieira Junior, no Brasil. Todavia, a abordagem da escravidão na arte contemporânea não se limita à literatura. Hoje, fala-se em narrativas de escravizados pós-contemporâneas (HORTON, 2018), que nada mais são que as tradicionais narrativas contemporâneas adicionadas de elementos do pós-modernismo. Isso significa dizer que as características do gênero transpassam o meio literário e atingem as outras mídias. Assim, pode-se notar a presença desses aspectos no cinema, textos multimídia e até na música. Embora estudos dedicados a investigar a temática das narrativas pós-contemporâneas e a representação da escravidão em outras mídias sejam bastante pertinentes, deixo para pesquisas futuras, uma vez que meu objetivo geral se restringe ao campo literário apenas. Aqui, apresentei tipificações e classifiquei as obras como narrativas contemporâneas de escravidão para desconstruir tais categorias adiante. Tendo em vista que as tipologias apresentadas não são suficientes para compreender a complexidade do meu *corpus*, me proponho a usar outras formas de análise para estudar as literaturas de autoria negra nas Américas. Por esse motivo, a seguir examino como o gênero narrativas contemporâneas sobre a escravidão se encontra literatura do cenário negro brasileiro e sua possível aproximação com políticas de aquilombamento.

2.3 Literatura Afro/Negro-Brasileira: experiência, corpo e palavra como processo de aquilombamento

O Brasil é um país racista. Ao iniciar o parágrafo com essa sentença, promovo uma inquietação que é implícita na fala de Abdias do Nascimento (2022) ao afirmar que o nosso Estado ilegítimo aspira atingir um status que mais se assemelha ao europeu, seja em relação à

estética racial, cultural ou à ideia de civilização. De acordo com o pensador, “o negro já compreendeu que terá de derrotar todas as componentes do sistema ou estrutura vigente, inclusive a sua *intelligentsia* [que é] responsável pela cobertura ideológica da opressão através da teorização "científica," seja de sua inferioridade biossocial, da miscigenação sutilmente compulsória, ou da criação do mito da ‘democracia racial’” (2002, on-line, ênfase do autor). A subdivisão da literatura brasileira que se ramifica na literatura afro ou negro-brasileira é um exemplo de batalha vitoriosa. É pelo fato de o Estado brasileiro tentar ocultar o racismo institucional que há a necessidade de evidenciar essa ruptura no campo literário nacional. A cisão da literatura do âmbito nacional é prima, haja vista que, por muitos anos, um dos autores brasileiros mais conhecidos, Machado de Assis, foi embranquecido. Esse processo intencional infelizmente rouba da população negra uma das figuras mais importantes da nossa literatura. Na verdade, sua negritude foi escondida e apagada devido à associação da negritude como algo de péssima qualidade e, muitas vezes, maligno. Como poderia o grande Machado ser negro? A memória que tínhamos dele era a de um homem branco, igual ao Jesus europeu pintado nos templos católicos.

Assim como o embranquecimento desse escritor, muitos outros autores negros foram apagados da historiografia literária do Brasil, principalmente escritoras mulheres. Carolina Maria de Jesus, Aline França, Maria Firmina dos Reis, dentre tantas outras que contribuíram consideravelmente para a produção literária brasileira, mas que pela intersecção raça e gênero foram, simplesmente, legadas ao esquecimento. Maria Firmina dos Reis, com seu romance abolicionista *Úrsula* (1859), foi a primeira escritora a ecoar a voz de uma personagem escravizada, Suzana. Aline França, com seu romance *A mulher de Aleduma* (1985), foi pioneira no afrofuturismo nacional, mas curiosamente, ou não tão curiosamente assim, seu romance não tem tanto alcance e parou de ser publicado. Já Carolina Maria de Jesus, mesmo tendo seu momento de glória após a publicação de *Quarto de Despejo* (1960) e seu sucesso internacional, morre no esquecimento com seis romances não publicados.

A escravidão e seus ecos estão presentes no contexto artístico de todos os países em que a nefasta instituição se constituiu nas mais diversas formas, seja na música, no cinema, na dança ou na literatura. No Brasil, as chamas do colonialismo/racismo criaram uma cortina de fumaça entre o público e as produções artísticas negras, contudo, o papel de pesquisadores contemporâneos que lidam com teorias decoloniais é dissolver essa cortina e revelar o que precisa ser revelado, pois é a partir “[d]a falência da colonização mental eurocentrista, [que] celebra[-se] o advento da libertação quilombista” (NASCIMENTO, 2002, on-line). Por esse ângulo, a fim de se libertar desses moldes eurocêtricos que ditam o que é cultura e ciência,

Eduardo de Assis Duarte (2011), no âmbito literário, elenca elementos que constituem a literatura afro-brasileira, a fim de dar forma a essa nova vertente crítica e separá-la das ideias universalistas, pois, “[c]omo poderiam as ciências humanas, históricas – etnologia, economia, história, antropologia, sociologia, psicologia, e outras – nascidas, cultivadas e definidas para povos e contextos socioeconômicos diferentes, prestar útil e eficaz colaboração ao conhecimento do negro, sua realidade existencial, seus problemas e aspirações e projetos?” (NASCIMENTO, 2002, on-line). É necessário criar novos moldes.

Primeiramente, o pesquisador destaca a temática como sendo o primeiro ponto que torna a literatura afro-brasileira tangível. O negro e as vivências do negro são as vias principais desse tipo de produção. O corpo fala a partir de suas experiências e as palavras remontam as memórias e as fabulações críticas no papel (DUARTE, 2011; HARTMAN 2008). Em segundo lugar, destaca-se a autoria. Para falar da experiência negra é necessário possuir um lugar de fala. Sendo a África o berço de todas as civilizações, não seria errado afirmar que todos são afrodescendentes. Contudo, perceber-se negro no Brasil é um ato político e ideológico. Por isso deve-se ter cuidado ao analisar esse segundo elemento.

O terceiro atributo é o ponto de vista; a focalização. Não basta ser negro e escrever, é necessário que a narrativa seja projetada e construída a partir de perspectivas negras. A narração ou o eixo temático devem circundar as experiências do sentir e do ser negro, o existir em uma sociedade feita para aterrorizar e diminuir sua existência. E para narrar tais vivências surge o quarto elemento: a linguagem. A linguagem concentra a marginalização e as violências institucionais sofridas pelos descendentes de escravizados e que continuam projetadas na sociedade brasileira moderna. Ainda, cabe ressaltar que essa linguagem também possui atributos linguísticos oriundos de línguas e dialetos africanos, que sobreviveram e sobrevivem até hoje nas bocas do povo brasileiro. No entanto, preciso ler criticamente esse ponto. Não é só o uso de vocábulos, dialetos, gírias provenientes de línguas africanas e uma escrita que desvie da norma padrão que configura uma redação de origem negra, afinal, não são todos os produtores de literatura afro que não dominam a norma culta; muitas vezes o fazem por escolha. Afirmo que é a escolha do uso da língua, uma que resgata esses elementos, visto que são recorrentes da experiência do cotidiano da população negra empobrecida que torna o uso da língua traço elementar dessa literatura. O quinto ponto está relacionado à recepção e ao público leitor e objetiva promover uma representatividade, e por conseguinte, um desenvolvimento do público leitor negro.

Para Cuti, esse quinto elemento é de extrema importância. Embora o acadêmico tenha cunhado um outro termo, a Literatura Negro-Brasileira, ele afirma que a recepção e o público leitor negro é de extrema importância para a manutenção desse subgênero. Ele diz que

No tocante à literatura, é com o surgimento de leitores negros no horizonte de expectativa do escritor, bem como de uma crítica com tal característica, que haverá um entusiasmo para que a vertente negra da literatura brasileira se descongele da omissão ou do receio de dizer a sua subjetividade. (...) nos primeiros anos do século XX, associações negras de várias partes do Brasil começavam a oferecer uma recepção mais solidária para os escritores, entusiasmando-os a escrever, tendo como endereço direto o leitor negro. Com isso, os autores passam a incluir na sua temática o protesto, desenvolvendo no texto uma consciência crítica. (CUTI, 2010, p. 28-29)

Desse modo, as demandas de um público leitor específico criam novas exigências para os produtores de literatura. Há uma necessidade de se sentir representado, então, também há uma urgência em criar arte que represente as especificidades de quem consome tais textos. Duarte (2011) infere que não é a presença de um único elemento que faz a obra ser considerada afro, mas a interação entre os cinco pontos em sua completude. O professor inicia aqui uma construção da identidade do romance afro-brasileiro, mas como a arte nasce antes da crítica, há flexibilizações em suas aplicações práticas, uma vez que a arte é plástica e não fixa. Acredito e defendo que uma obra literária não precise preencher todos os requisitos para ser considerada literatura afro, mas destaco a autoria e a temática como sendo os mais importantes, pelo menos para esta pesquisa.

Luiza Lobo diz que

A literatura negra é aquela desenvolvida por autor negro [...] que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem que se assumir como negro. (2007, p. 266)

A partir dessa citação percebe-se que a autoria e a abordagem do tema são, realmente, os pontos mais significativos que distinguem a literatura negra de seu eixo central, a literatura brasileira. O excerto também promove um afrouxamento nos moldes propostos por Duarte e dá uma visão mais política da escrita negra, porque a ancestralidade promove a “[r]einvencção de um caminho afro-brasileiro de vida fundado em sua experiência histórica” (NASCIMENTO, 2002, on-line).

Posteriormente, a professora Zilá Bernd também teoriza a respeito das produções literárias afro-brasileiras e elenca alguns pontos para categorizar tais obras. São eles:

a) existência fora da legitimidade conferida pelo campo literário instituído; b) emergência do eu-enunciador que reivindica sua identidade negra, ou seja, sua pertença a um imaginário afro-brasileiro que urge se reconstruir no Brasil; c) construção de uma cosmogonia que remonta ao período anterior às travessias transatlânticas nos navios negreiros, isto é, a um restabelecimento de elos culturais com a África; d) ordenação de uma nova ordem simbólica, fazendo emergir na poesia elementos ligados ao mundo da escravidão como instrumentos de tortura, transformando-os em símbolos de resistência; e) reversão dos valores e avaliação do outro, na tentativa de tornar positivos elementos que se constituíam, em função da construção de estereótipos, em fatores de exclusão e/ou alienação do negro, como o cabelo pixaim, o formato do nariz etc. (BERND, 2010, p. 30)

Embora as contribuições de Duarte tenham sido primordiais para a compreensão e estabelecimento dessa ruptura com a literatura brasileira, me alinho com os aspectos elaborados por Bernd. Em *Torto Arado* temos as vozes narrativas de Bibiana e Belonísia, duas personagens negras que reivindicam sua agência durante toda a história. Ainda, há a narração na voz de Santa Rita Pescadeira, uma divindade que representa um elo entre o Brasil e o continente africano. Essa ligação com África também é encontrada na prática do jarê, uma religião de matriz africana. A ressignificação dos discursos de ódio contra o povo negro perpassa toda a narrativa, mostrando a luta diária da população da fictícia comunidade de Água Negra e a necessidade de reforma agrária.

Em *Brasil Afro autorrevelado – literatura brasileira contemporânea* (2010), Miriam Alves destaca que “a literatura afro-brasileira, no âmbito acadêmico brasileiro, ainda é território de polêmicas conceituais”, ela “consiste numa prática existencial para os seus produtores, que ressignificam a palavra negro, retirando-a de sua conotação negativa, construída desde os tempos coloniais e que permanece até hoje, para fazê-la significar autorreconhecimento da própria identidade” (ALVES, p. 42). Percebe-se que há ainda muitas oposições e incertezas sobre o que realmente constitui a literatura negra ou afro. Talvez nunca se chegue a um consenso, mas não estou em busca de uma ideia unificada acerca do conceito perfeito, afinal a política e a poética quilombista, tanto quanto a poética decolonial, buscam justamente a pluralidade. Lobo (2007), de forma mais incisiva, argumenta que

Poderíamos definir literatura afro-brasileira como a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado (folclore, exotismo, regionalismo). (LOBO, 2007, p. 315)

Esses elementos que defendem a ideia de pertencimento e a criação de uma identidade literária e cultural da literatura negra muitas vezes são utilizados pela crítica como ferramenta de invisibilizar tais produções. De acordo com apontamentos de Maria Lúcia de Barros Mott,

“A produção literária de autores e autoras negros tem permanecido sob o fogo cruzado da crítica e dos estudiosos da literatura. Os que se dizem negros ou afro-brasileiros são frequentemente acusados de só tratarem de assuntos negros. Os que omitem a questão da cor, muitas vezes não são considerados negros” (MOTT, 1989, p. 11).

É nesse sentido que Fernanda Miranda (2019) infere que

Para produzir pensamento, literatura, escrita, o/a autor/a negro/a ainda precisa romper com estruturas profundas do calar. Não apenas no sentido da quebra do silenciamento historicamente implicado na configuração da considerada “legítima” literatura nacional, mas também em relação à definição prévia dos significados da sua criação, ou melhor, da sua potência de significar. (MIRANDA, 2019, p.17)

Ou seja, a questão da autoria não é questionável. A escrita da pessoa negra está cristalizada nas suas vivências e suas experiências com o mundo ao redor. Esse viver, que é indissociável do racismo e do preconceito, transpassa temas diversos. Por esse parâmetro, os “assuntos negros” são plurais, mas quando vistos de uma ótica não negra, como aconteceu nos Estados Unidos com as Narrativas de escravizados, podem ser mal interpretadas por essa crítica que ainda é colonial, violenta e obscurantista.

Por falar em obscurantismo, falei anteriormente de uma cortina de fumaça que escondia as produções artísticas negras no território nacional, porém, cabe ressaltar a importância do Quilombhoje⁵, dos Cadernos Negros⁶, do e do Literafro⁷. Essas instituições promoveram a ampla divulgação de produções culturais do povo negro, preocupadas em denunciar o racismo e em lutar de forma ativa pelos direitos dos negros no país. Por esse ângulo, Morisson resalta que “O romance é uma forma necessária para o povo negro”. Para ela,

A história do romance como forma começou quando houve uma nova classe, uma classe média, para lê-lo; era uma forma de arte de que necessitavam. (...) Durante muito tempo, a forma de arte purificadora para o povo negro foi a música. Essa música não é mais exclusivamente nossa; não possuímos direitos exclusivos sobre ela. Outros povos a cantam e tocam, por toda parte ela é o modo da música contemporânea. Portanto, outra forma precisa tomar o seu lugar, e a mim me parece

⁵ O Quilombhoje, instituição sem fins lucrativos, tem também o objetivo de fomentar pesquisas e diagnósticos sobre cultura afro. Disponível em: <https://www.quilombhoje.com.br/site/>

⁶ “Cadernos Negros representa uma experiência singular que vem arregimentando autores e autoras de gerações diferentes, bem como de regiões distintas, em uma periodização ininterrupta, com a alternância dos gêneros poesia e prosa”. Disponível em: <https://www.quilombhoje.com.br/site/cadernos-negros/#:~:text=Cadernos%20Negros%20representa%20uma%20experi%C3%Aancia,dos%20g%C3%Aneros%20poesia%20e%20prosa.>

⁷ Portal de literatura afro-brasileira vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/>

que o romance é necessário... agora de um modo que não era necessário antes. (MORRISON, In: GILROY, 2001, p. 407)

A partir dessa fala da autora, percebemos que ela concorda com Beatriz Nascimento, no documentário "O negro da senzala ao soul" (1977) quando afirmam que a história é escrita por mãos brancas, mãos essas que marginalizam e subalternizam a história dos povos negros e indígenas. Assim, Morrison dá ao romance um *status* de tela para o povo negro tecer sua história e apresentar suas agonias. O romance passa a ser, então, instrumento reclamado que dá atenção às memórias e resistências dos afrodescendentes.

Miranda (2019), argumenta que há uma necessidade urgente em olhar para o romance de autoria negra no contexto brasileiro. Isso porque os sujeitos negros vivem uma eterna disputa no mercado editorial para conseguir publicar suas obras. Essa batalha também está vinculada a sua produção artística, visto que a problematização de temas pertinentes à comunidade negra, muitas vezes é banalizado. Adicionalmente, a pesquisadora fez um trabalho de garimpar as obras escritas por autores negros no Brasil, de 1843 até 2019. Ao fim de seu processo de pesquisa, ela constatou que, durante 176 anos, a produção de romances de autoria negra no país somou um resultado de 88 obras, escritas por 39 autores diferentes. Cabe ressaltar ainda que a investigação foi uma catalogação de romances e se restringiu ao gênero. Dados com texto em versos foram disponibilizados de forma paliativa.

Por sua vez, a professora Regina Dalcastagnè (2012) mapeou o cenário da produção do gênero romance no Brasil. Ao fim de sua pesquisa, tornou-se evidente a ausência de autores/as, narradores/as e personagens negras nas narrativas estudadas. De acordo com os dados, o perfil do autor brasileiro é masculino, branco, com ensino superior, heterossexual e urbano, principalmente da região sudeste. O mesmo perfil caracteriza os narradores e os personagens (DALCASTAGNÈ, 2012, pp. 147-196). Concomitantemente, Dalcastagnè infere que a representação de pessoas negras no romance nacional se restringe a meros 7,9% das personagens, os protagonistas somam apenas 5,8% e a voz narrativa é calculada em 2,9%.

É importante salientar que a pesquisa de Dalcastagnè envolve apenas grandes editoras e não leva em consideração as produções independentes. Mesmo assim, por causa desses dados, julgo importante esta divisão sistemática da literatura brasileira, uma que centre o povo negro e suas temáticas em primeiro plano. Nota-se que é preciso aumentar a porcentagem referente à produção negra de romances no Brasil, pois, de acordo com Miranda (2019),

o romance é uma forma que pode elaborar conscientemente a realidade e construir um sistema imaginário durável, é fundamental compreender as dinâmicas que falam

no romance brasileiro. Em termos desse sistema imaginário, o romance de autoras negras disputa narrativas desde o momento de formação das ficções de fundação. Disputa a narrativa de imaginação da nação. Disputa a narrativa da memória que seleciona o passado a ser lembrado, impondo-se ao arquivo pretérito que apaga o negro ou o mantém escravo. Disputa a História oficial enquanto projeção das elites dominantes, inscrevendo as temporalidades da experiência negra na narração da nação. Qual terra preta, fértil e generosa, o romance é uma forma uterina – capaz de conceber/pro-criar o/um mundo. (MIRANDA, 2019, p.40)

Mas por que motivo a produção de romances de autoria negra é tão reduzida? A resposta encontra-se em Camargo (1987). Para o escritor, a pouca produção do texto romanesco “se explica pela maior dificuldade que se tem para produzir um romance, que depende de ócio e tempo para pesquisa e reflexão, fatores estes que sempre foram negados ao negro” (CAMARGO, 1987, p. 74).

Ao julgar a autoria e temática como sendo elementos principais do romance afro/negro-brasileiro, para fins de criar um caminho mais didático me proporei a discorrer um pouco mais acerca deles. Para Duarte (2011), a autoria é um dos elementos de maior controvérsia. Deve-se ou não se basear nas características fenotípicas para constatar uma autoria negra? É notável que no Brasil contemporâneo, aceitar a negritude é uma tarefa árdua. Cabe-se, então, ressaltar que há dois problemas. Um, o cuidado com as características fenotípicas; dois, o cuidado com os negrismos, que tem a ver com a utilização dos temas negros por pessoas não negras. Ainda, há autores negros que não reivindicam a negritude em suas obras. Por isso, devemos ter cuidado ao afirmar que um autor autodeclarado negro escreve literatura afro-brasileira baseado apenas na cor de sua pele.

O autor ainda destaca que é a correlação entre autoria e experiência que torna esse elemento narrativo tão importante. Nesse ponto, voltamos à Bernd (2010) quando ela afirma que é o querer pertencer que torna o escritor negro produtor de literatura negra. É nesse sentido que Conceição Evaristo formula o significado de escrevivência, o escrever a partir da vivência. Ela diz que

a gênese da minha escrita está no acúmulo de tudo o que ouvi desde a infância. [...] Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados, eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite. (EVARISTO 2007, on-line)

Infere-se, portanto, que do mesmo modo que o cerne da escrita de Evaristo seja seu imaginário e suas memórias, ela reivindica para si o pertencimento à comunidade negra. Suas experiências não se distanciam das feridas coloniais e por isso suas abordagens não podem

estar afastadas dos machucados causados pelo racismo. A autoria de literatura negra existe, então, atrelada à abordagem do tema.

A temática, por outro lado, tem a função de retratar o sujeito afrodescendente e seu mundo plural, seu “universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura” (IANNI, 1988, p. 209).

Assim, [a temática] pode contemplar o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências, ou ir à glorificação de heróis como Zumbi dos Palmares. A denúncia da escravidão já está no citado *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, em Motta coqueiro, de José do Patrocínio, na obra de Cruz e Sousa e em alguns romances, contos e crônicas de Machado de Assis, bem como em outros autores dos séculos XIX e XX. Por sua vez, os feitos gloriosos dos quilombolas estão presentes tanto no *Canto dos Palmares*, de Solano Trindade (1961), quanto no *Dionísio esfacelado* (1984), de Domicio Proença Filho. E ainda em diversos outros textos empenhados em reconstituir a memória de lutas dos que não se submeteram ao cativeiro, como a obra de Oliveira Silveira e a biografia romanceada do líder palmarino, de Joel Rufino dos Santos. (DUARTE, 2014, p. 267)

Diante dessa citação, podemos inferir que é por meio das abordagens e direções dos eixos diegéticos e temas apresentados nas narrativas que os autores constroem suas histórias de resistência ou denúncia. É a partir das temáticas que o escritor luta contra o apagamento cultural sofrido durante a colonização e também é a partir desse ponto que a história e a cultura africana ainda viva nos descendentes se faz evidente.

Como elementos culturais, podemos destacar as cosmologias e filosofias africanas transplantadas para o Brasil durante a travessia do atlântico por meio da oralidade. Essas histórias e rituais que continuaram sendo reproduzidas pelos descendentes continuam sendo explicitados na literatura e nas artes produzidas por artistas negros. Em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, percebemos a presença de Exus e Pombagiras. Os Orixis, narrativas orais de saudação aos Orixás, são encontrados nos poemas de Edimilson de Almeida Pereira, Ricardo Aleixo, etc. Já a peça *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, traz elementos do terreiro e o Peji (altar de culto aos Orixás) para o palco dos teatros. Na música, artistas como Bixarte, Baco Exu do Blues e o grupo BaianaSystem trazem Orixás e Pombagiras em suas letras.

Sem dúvida, os romances de Itamar Vieira Junior e de Toni Morrison são produções que reivindicam vozes silenciadas e as ressignificam em gritos altos e sonoros abafados pela escravidão. Tais narrativas recriam e especulam tradições e verdades que foram renegadas dos arquivos históricos e precisam da arte para serem recriadas. Os romances *Torto Arado* e *Compaixão* são histórias que, além de apresentarem as interferências do colonialismo no Brasil e nos Estados Unidos, apresentam também encruzilhadas que conectam o continente americano

ao africano. Uma dessas múltiplas encruzilhadas é a espiritualidade presente nesses trabalhos. Luiz Rufino (2019) afirma que a encruzilhada é um lugar irreduzível e que não aceita derrotas, é um lugar onde a força do colonialismo não surte efeito. Devido a essa energia poderosa encontrada nas encruzilhadas, o capítulo seguinte será dedicado às cosmologias e filosofias africanas, especialmente a presença dos Orixás e alguns elementos das cosmologias iorubá representados em ambos os romances.

3 RELIGIÕES AFRO-ATLÂNTICAS: TRAÇOS DAS COSMOLOGIAS IORUBÁ EM COMPAIXÃO E EM TORTO ARADO

A chegada dos povos europeus à costa africana no século XV é o marco inicial para o processo colonial daquele continente. Inicialmente, Portugal, país com forte poder mercantilista, tinha interesse nos bens de consumo encontrados no local, como o marfim, os metais preciosos e os produtos agrícolas, mas foi a mão-de-obra escrava que mais movimentou a economia portuguesa. Nesse viés, em nome da ganância, a colonização africana resultou na destruição de culturas e dos modos de compreender a vida dos que ali habitavam (LOVEJOY, 2002). A outremização dos povos africanos foi caracterizada pela hierarquização racial, na qual o europeu colocou os sujeitos negros como *commodity* e por isso os submetem à dominação. Lovejoy (2002) comenta que, com esse novo modelo de escravidão apresentado pelos brancos, baseado na superioridade racial, o sujeito africano perdeu o direito ao seu corpo, aos seus modos de pensar, à sua sexualidade, e foram submetidos ao agir ocidental em suas mais diversas esferas.

A escravidão dos africanos pelos europeus foi um processo de dominação de corpos para submetê-los às formas de trabalho forçado, de modo a mover uma economia voltada para o acúmulo de riquezas pelas nações europeias. Os sujeitos negros escravizados e destituídos de suas identidades foram transportados da África no intuito de colaborar de forma forçada com o processo exploratório das Américas. Esse processo de transporte compulsório conhecido como Diáspora Negra é o “[...] trauma coletivo de um povo que voluntária ou involuntariamente saiu ou foi banido de sua terra e, vivendo num lugar estranho, sente-se desenraizado de sua cultura e de seu lar” (BONNICI, 2009, p. 30).

Gilroy (2001), ao teorizar sobre a diáspora e seus efeitos na modernidade, cria o conceito Atlântico Negro. Para o pesquisador, o Atlântico Negro é um espaço de desestruturação, mas para além disso, esse espaço também significa conexão e criação de novas identidades. Nesse sentido, as águas do oceano Atlântico, ao passo que separaram os africanos de casa, os conectaram a um novo lugar. Nasceram, a partir daí, novas identidades e novas culturas, pois dentro dos navios negreiros línguas, modos de viver, pensamentos e cosmologias se unem em uma encruzilhada. O Atlântico separa ao mesmo tempo que une.

Ao metaforizar as águas do mar e seu fluxo, Paul Gilroy (2001) explica a gênese de uma cultura em movimento. Ele infere que ideia de Atlântico Negro pressupõe a criação de uma nova formação cultural encadeada pela união de saberes construídos em conjunto, advindos das memórias dos homens e mulheres de diferentes etnias transportados dentro das

grandes embarcações. Esse pensamento de Gilroy é convergente com o de Hall (2003), em *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*, uma vez que ambos os pensadores veem essa travessia como um processo de ressignificação, no qual o sujeito desestabilizado pela distância começa a se (re)estabilizar ao perceber que suas memórias os mantêm ligados a sua ancestralidade.

Diante disso, mesmo com as incessantes tentativas de desestruturar, desumanizar e desconstruir a identidade dos escravizados, por meio da violência física e simbólica, a memória dos negros resistiu a tudo isso. Foi pelas lembranças de seu imaginário e pela oralidade que a população escravizada trazida para o Novo Mundo não deixou morrer sua arte, suas línguas e suas cosmologias e começou a reconstruí-las aqui, com uma nova identidade.

Durante o processo diaspórico, os africanos escravizados trouxeram para o novo mundo muitos de seus artefatos culturais (JENNINGS, 2008). Dentre eles, podemos destacar suas formas de interpretar a vida que, para sobreviver, foram incorporadas às cosmologias e filosofias cristãs e à ortodoxia do colonizador. De toda forma, suas interpretações acerca das religiosidades resistiram aos mais diversos meios de apagamento, e aqui, no continente americano, o sincretismo foi uma das formas mais eficientes de resistir. Consequentemente, ao serem forçadamente deslocados pelos países americanos, os escravizados somavam elementos locais às práticas religiosas que cultuavam em seu continente de origem. A partir dessas incorporações, novas práticas surgiram agregadas às originais. Surgem, então, as religiões afro-atlânticas (THRONTON, 2004).

Os povos Fon, Iorubá e Bantu foram os grupos étnicos que mais se sobressaíram quando falamos das contribuições religiosas trazidas para as Américas com a Travessia do Meio, visto que seus cultos e ramificações são identificados com maior facilidade atualmente. Para delimitar minha pesquisa, decidi focar na cosmologia do povo Iorubá e o culto aos seus santos. Esses seres sobrenaturais, na cultura Iorubá, eram nomeadas de *Òrìṣà*, que significa divindades. “Alguns antropólogos acreditam que [o termo] é formad[o] a partir da palavra asha, que significa ‘cerimônia religiosa’. Outros alegam ser formad[o] pelas partículas ri (ver) e sha (escolher) (GONZÁLEZ-WIPPLER, 2003, p. 20, tradução nossa).

O Ser Supremo Olodumaré, Olorum ou Olofin para os cubanos, presenteou os Orixás com a capacidade de governar o mundo. Inicialmente, os Orixás eram seres humanos ordinários que, por suas contribuições para a sociedade e seus grandes feitos, tornaram-se seres protetores. Cada uma dessas divindades era responsável por alguns aspectos da natureza, já que eles simbolizavam as águas, o arco-íris, os trovões etc., mas também interferiam na vida dos humanos em sociedade a partir das características de suas próprias personalidades, como a

força, a resiliência, o desejo e a vaidade. Geralmente, em África, o culto a esses seres espirituais é delimitado geograficamente, assim, cada região costuma cultuar um Orixá diferente (PRANDI, 2001).

Ao chegar na América, as religiões de culto aos Orixás passaram por inúmeros processos de mudança, dado o contato com diversas outras práticas religiosas nos navios transportadores de escravizados e com os rituais dos povos autóctones. Por conseguinte, algumas divindades foram esquecidas e outras adicionadas ao panteão dos deuses. Isso se deu pelo fato de que as tradições dessas religiões eram passadas oralmente e essa situação permitiu uma maior maleabilidade na adaptação da cosmologia no continente americano (PRANDI, 2001; ALMEIDA, 2006). Na narrativa de Vieira Junior, encontramos uma narradora Orixá, Santa Rita Pescadeira. Ao narrar a partir de sua própria perspectiva de encantada, ela descreve esse processo de esquecimento:

Meu cavalo morreu e não tenho mais montaria para caminhar como devo, da forma que um encantado deve se apresentar entre os homens, como deve aparecer por esse mundo. Desde então, passei a vagar sem rumo, arrodando aqui, arrodando acolá, procurando um corpo que pudesse me acolher. Meu cavalo era uma mulher chamada Miúda, mas quando me apossava de sua carne seu nome era Santa Rita Pescadeira. Foi nela que cavaleguei por um tempo, não conto o tempo, mas montei o corpo de Miúda, solitária. Sou muito mais antiga que os cem anos de Miúda. Antes dela, me abriguei em muitos corpos, desde que a gente adentrou matas e rios, adentrou serras e lagoas, desde que a cobiça cavou buracos profundos e o povo se embrenhou no chão como tatus, buscando a pedra brilhante. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 203).

A partir dessa passagem, compreende-se que a narrativa, ao apresentar uma Orixá narradora, permite que o público leitor adentre e conheça a fundo uma personagem que não faz parte do mundo material. Desse modo, seus medos, inseguranças, incertezas e tristezas, principalmente relacionadas ao projeto colonial são evidenciados. Assim, é perceptível a existência de um mundo não tão diferente do habitual para a contemporaneidade. A partir da ótica da Orixá, um ser mais antigo que o Comércio Atlântico, o leitor tem uma tomada de consciência para a existência de um lugar fraturado com a brutalidade do colonialismo. Desse modo, entende-se que as reverberações no presente dessas violências coloniais têm suas origens em um outro lugar. A presença da Orixá, além de ser uma forma de trazer o produto da união de culturas na travessia do meio, também representa uma crítica ao projeto colonial, visto que o apagamento de sua memória ancestral está diretamente ligado às violências impostas ao povo que a cultua. O esquecimento da Orixá por parte das pessoas é reflexo do processo de aculturação e etnocídio causado nas populações escravizadas, que, de modo a mitigar a dor da discriminação, se propõe a viver uma vida fragmentada.

Ainda em relação à cosmologia Iorubá, esse povo acredita que os seres humanos descendem dos Orixás, e cada um herda características específicas desses deuses, como traços de personalidade, propensões e desejos, elementos também encontrados na narradora-espírito, como exposto acima. Em relação a isso, Reginaldo Prandi, em seu título *A Mitologia dos Orixás* (2001), afirma que “Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem” (PRANDI, 2001, p.32). A partir desse trecho, infere-se que as filosofias africanas, mais precisamente a Iorubá, interpretam que a personalidade humana é um reflexo das características desses seres espirituais. Os seres humanos e suas características são provenientes dos seus Orixás. Na literatura brasileira, P. J. Pereira (2014) ficcionaliza, na trilogia *Deuses de Dois Mundos*, a história dos Orixás em um Brasil contemporâneo e a relação dessas divindades com os humanos e suas personalidades. Além disso, a coletânea apresenta a forma como os Orixás estão conectados ao mundo físico e o modo como eles se tornaram divindades. Assim, para esses credos, a relação entre o humano e o espiritual é uma linha mais tênue do que distante. Corpo e espírito, sagrado e profano estão mais conectados que separados.

Originalmente, os mitos dos Orixás eram cultivados pelos babalaôs, figuras responsáveis por serem os intérpretes das revelações do outro mundo. O culto aos Orixás, a partir das ideias de Kileuy e Oxaguiã (2009), objetiva adorar a natureza e obter revelações que ditariam o curso da vida no mundo de cá, visto que o tempo é uma repetição (MARTINS, 2002) e os Orixás tudo sabem. Elas explicam que a o culto à natureza é realizado há milênios por meio de canções e expressões corporais, e que o Candomblé, por ter essa matriz Iorubá, também tem seu cerne relacionado à natureza, tendo em vista que “[n]o candomblé, [...] tudo que conseguimos provém da natureza! E é a ela que reverenciamos e agradecemos todos os dias e a quem recorremos em nossas necessidades!” (KILEUY e OXAGUIÃ, 2009, p. 25)

Ao desembarcar nas Américas, o mito dessas divindades, os cultos e os dogmas se espalham, principalmente, por países latinos que estavam na rota do comércio de escravizados, como Cuba e Brasil. Em Cuba, os líderes religiosos, babalaôs, se incumbiam de escrever algumas de suas práticas em cadernos, como por exemplo os *odus* do oráculo, isto é, um compêndio contendo rituais cerimoniais. Esses escritos, mais tarde, serviram como fontes históricas para manter vivos os ritos e também como *corpus* para pesquisas sobre as religiões afro-cubanas. No Brasil, a figura do babalaô vai perdendo espaço por causa do surgimento da imagem dos Pais e Mães de Santo, os/as chefes dos terreiros ou casas de Candomblé, ou seja, os locais onde ocorriam os cultos. Diferente dos líderes em Cuba, no Brasil a transmissão das práticas não envolve a escrita da palavra, mas a escrita corporal, a performatividade e a

ancestralidade. Não que a performance do corpo não seja importante para a transmissão das tradições em Cuba, mas a modalidade escrita não se desenvolveu aqui, visto que a maioria dos escravizados e, posteriormente, seus descendentes não possuíam a habilidade da escrita.

A Santeria é uma religião transatlântica afro-cubana, que une elementos da cosmologia Iorubá a elementos das práticas religiosas da ilha da América Insular. Como Cuba fez parte da rota dos escravizados, a Santeria cubana se espalhou pelas Américas, chegando aos Estados Unidos e também a alguns países da América Latina (BELISO - DE JESUS, 2013; PRANDI, 2001). Essa prática religiosa, tal qual o Candomblé, tem como filosofia principal o culto aos Orixás.

O nome Santeria surge a partir do próprio sincretismo, que se configura pela estratégia de utilizar santos católicos para cultuar os mitos Iorubás (GONZÁLEZ-WIPPLER, 2003). A partir de pesquisas referentes ao tema, González-Wippler afirma que

Em Cuba, onde a Santeria se originou, os iorubás ficaram conhecidos como Lucumi, uma palavra que significa “amizade”. Alguns pesquisadores acreditam que este termo é derivado de akumi, que significa “Eu sou Aku”. Em Serra Leoa, onde os iorubás também são encontrados, eles são conhecidos como Aku. Isto pode indicar que os iorubás que foram trazidos a Cuba vieram de Serra Leoa. (GONZÁLEZ-WIPPLER, 2003, p. 21, tradução nossa).

Assim como para diversas manifestações religiosas afro-atlânticas, a Santeria acredita na presença de um mundo espiritual dividido. Essa visão, por ainda ser influenciada pelo pensamento maniqueísta de bem e mal, representa mais um traço da fusão com o cristianismo. Desse modo, existe um mundo bom, o qual é habitado pelos Orixás, e um mau, governado pelos Ajogun: espíritos do mal. Nessa religião afro-cubana, ritos com a utilização do sangue também são utilizados, porém em raras situações, visto que o sangue, que representa a vida, é um líquido sagrado e seu derramamento deve ser evitado (GONZÁLEZ-WIPPLER, 2003).

Falar da Santeria faz-se necessário nesse trabalho devido à obra estadunidense a ser estudada. Compreendo que as cosmologias apresentadas em *Compaixão*, dado o contexto histórico da narrativa, não representam um grupo de dogmas religiosos fixos e estáticos, pois a religião afro-atlântica ainda não estava consolidada. Porém, há uma presença religiosa que provém de tradições africanas e que Morrison evidencia em seus trabalhos. Pelo fato de a Santeria Cubana possuir como cerne o culto aos Orixás, Silva e Paulino (2022), ao estudarem de forma comparada *Ponicá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, e *Compaixão*, encontram elementos que atrelam a ritualística do ferreiro com práticas similares encontradas na Santeria. Ainda, a pesquisadora e o pesquisador afirmam que a personagem pode ser lida como a

personificação de um Orixá pertencente ao panteão Iorubá, Ogum, o Orixá ferreiro, que também é cultuado no território insular e no Brasil. Por esse motivo, o ferreiro também representa essa encruzilhada entre África e América, ele pode ser lido como essa memória primeira de uma religião que logo emergirá.

Outro Orixá que pode ser encontrado na obra de Morrison é Iroco, a árvore ancestral. Esse espírito é conhecido por ser o Orixá da árvore ou a árvore Orixá. Sua presença é bastante rápida na narrativa, mas com um olhar atento, é notável seu poder. Em *Tar Baby* (1981), Morrison personifica a natureza, como as árvores e os rios, e os apresenta como espíritos ancestrais. Desse modo, ao prestar redobrada atenção à importância da natureza personificada em trabalhos anteriores da autora, em *Compaixão* pude identificar a presença de Iroco.

Jacob Vaark, quando morre, é enterrado em uma campina, junto ao túmulo de seus três filhos. Treze dias após sua morte, “Jacob Vaark [sai] do túmulo para visitar sua” terceira e mais opulenta casa (MORRISON, 2009, p.134). Iroco é um Orixá que simboliza conexão entre o mundo espiritual e o mundo físico. A divindade é a morada dos Orixás, dos espíritos e também das bruxas. Portanto, a vinda de Jacob à terra pode sim estar ligada à força ancestral de Iroco. Por certo, tal evidência não seria suficiente para comprovar minha hipótese, contudo, há mais elementos na narrativa que me levaram a identificar a divindade.

Não só a vinda de Jacob pode ser força de Iroco, como a própria morte da personagem também pode estar atrelada ao Orixá. Em *Iroco*, livro da coleção Orixás, escrito por Cléo Martins e Roberval Marinho (2002), a pesquisadora e o pesquisador relatam que “para o corte dos galhos de iroco, é preciso que se façam oferendas, mesmo assim, nunca se sabe...” (2002, p. 33). As reticências, que tomam o significado de um aviso, se resumem à impossibilidade de compreensão das consequências de interferir com forças supremas, mais precisamente, a força dessa árvore ancestral. Assim, no romance, Vaark se compromete a construir um “monumento profano para si” (MORRISON, 2009, p. 44). “Aquela terceira casa e era de se esperar última que o Patrão insistiu em construir distorcia a luz do sol e exigiu a morte de cinquenta árvores.” (MORRISON, 2009, p. 44), porém “Matar árvores nessa quantidade, sem pedir a permissão delas, claro que o esforço dele ia atrair má sorte. Claro, quando a casa estava perto de ficar pronta ele caiu doente sem mais nada na cabeça” (MORRISON, 2009, p.45). Iroco é uma árvore específica que só existe em África, a *Chlorophora Excelsa*, contudo, no “Novo Mundo, Iroco escolheu novas moradas sagradas” (MARTINS e MARINHO, 2002, p. 34) e portanto a queda de Vaark pode estar relacionada ao Orixá.

Críticos podem olhar para este trabalho através de lentes seculares e questionarem a abordagem feita aqui. É possível sim que a morte de Jacob tenha sido causada pela varíola, que

ataca outras personagens no romance, todavia, o objetivo primeiro desta análise é promover leituras outras relacionadas à *Compaixão*, e aqui, compreendo as múltiplas filosofias e credos originários em África que Morrison adiciona à sua escrita. A intenção é ser pós-secular e creditar a espiritualidade como elemento primordial para a reformulação da História.

Adicionalmente, a utilização do sangue como elemento de cura é mais uma evidência da presença filosófica africana e/ou da Santeria na obra de Morrison e pode ser atestado a partir da seguinte passagem:

Sorrow, ao voltar do ribeirão com um balde de água, caiu, queimando e tremendo, perto da construção. [...] O ferreiro tocou os furúnculos do pescoço dela, depois gritou. [...] A patroa chegou e o ferreiro pediu vinagre. [...] Enquanto as mulheres aspiravam e o patrão franzia a testa, o ferreiro usou uma faca e abriu um dos inchaços. Eles ficavam observando em silêncio quando ele pingou gotas do sangue da própria Sorrow nos lábios dela. (MORRISON, 2009, pp. 118-119)

A homeopatia é uma forma medicinal bastante antiga, datada em séculos a.C. Pode-se afirmar que há um acaso na utilização desse método de cura em *Compaixão*, contudo, nada em Morrison é por acaso. Ao pensarmos sobre o conceito de “morte do autor” cunhado por Barthes, percebe-se que, nas narrativas de Morrison, as intencionalidades da autora são bastante presentes. Vejo a utilização da cura pelo sangue como elemento proposital que tem ligação direta com uma cultura que acredita na cura pelo líquido sagrado. Adicionalmente, pelo seu poder de cura, o ferreiro passa a se tornar elemento primordial na narrativa, pois o destino de Florens é encontrá-lo para salvar Rebekka de sua enfermidade.

Como o cristianismo, a Santeria acredita na existência de um Deus supremo. Olofin é o Deus criador de tudo o que existe, e os Orixás são divindades de luz, que agem como espíritos protetores (GONZÁLEZ-WIPPLER, 2003). Para obter uma conexão com os Orixás, os fiéis precisam recorrer ao Santero, um sacerdote que transmite as revelações do mundo espiritual para o material. Ainda, destacam-se também os babalaôs, que além de terem acesso a revelações, são pessoas dotadas com o poder da visão por poderem ler os Odús do oráculo. Para além da conexão com esses espíritos maiores, os Orixás, a ideia de ligação com a ancestralidade, os espíritos dos antepassados, é uma encruzilhada entre tempos distintos, presente e passado.

Outro elemento das filosofias africanas bastante incorporado nas obras de Toni Morrison é a presença da ancestralidade. Isso, como abordaremos posteriormente, é a circularidade na Literatura Terreiro. Esse ponto não só faz parte da produção textual da autora, uma vez que ela recupera memórias e histórias passadas de geração em geração, valendo-se

desse elemento nas suas narrativas como parte da ancestralidade de suas personagens. Em *Compaixão*, a presença da ancestralidade pode ser vista a partir do seguinte diálogo entre Florens e o ferreiro:

A glória de moldar metal. Seu pai fazendo isso e o pai dele antes dele até lá atrás mil anos. Com fornos em cupinzeiros. E a gente sabe que os ancestrais aprovam quando aparecem duas corujas no instante mesmo que você diz os nomes deles então você entende que elas estão se mostrando para nos abençoar. Veja, você diz, veja como elas viram a cabeça. Elas aprovam você também, você me diz. (MORRISON, 2009, pp. 66-67)

Percebe-se, a partir do excerto acima, que há uma conexão entre passado e presente a partir da ancestralidade. Os antepassados do ferreiro, representados pela figura de corujas, são extremamente importantes para a validação do sentimento que está sendo construído pelas personagens. Há, portanto, uma sensação de aprovação que está baseada no respeito à decisão de quem veio primeiro. Esse é um dos múltiplos ganchos que ligam a Santeria ao Candomblé, religiões distintas, porém com raízes tão profundas que vão da América à África.

É evidente a presença Iorubá e a força dos Orixás na obra *Compaixão*, contudo, sabe-se que Morrison se apropria de filosofias de diversos grupos étnicos para compor deus trabalhos, sendo um deles o povo Ashanti (HIGGINS, 2001). Richard Wright, em seu livro *Black Power* (1954), argumenta que esse grupo étnico acredita na existência de um outro mundo, tal como a visão Iorubá, mas que as coisas do mundo de cá são duplicadas, isto é, possuem um gêmeo. No romance de Morrison, a presença de Twin, “a Gêmea” (MORRISON, 2009, p. 110) de Sorrow, é evidente, contudo, Twin não pode ser, pelo menos no presente diegético, uma presença física, tendo em vista que ela “não podia ser vista por ninguém.” (MORRISON, 2009, p. 110). Twin seria, então, na visão Iorubá, a materialização do Orixá Ibejé. Mas, na visão Ashanti, ela seria também um ser espiritual, uma duplicata de sua irmã. Twin e Sorrow atestam a materialização de um ou mais credos africanos na escrita de Morrison.

Quando passamos para o contexto brasileiro, percebemos que o Candomblé, assim como a Santeria, é uma religião que surge a partir do coletivo de memórias trazidas pelos escravizados e que aqui no Brasil, como em Cuba, foi adaptada ao novo cenário. Sua gênese também está preocupada em cultuar as divindades do panteão Iorubá. De acordo com Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (2009), o termo Candomblé surge da língua Bantu e significa batuque ou dança. Inicialmente, a terminologia referia-se às brincadeiras e festividades realizadas pelos escravizados nas senzalas. Posteriormente, passou a ser usado para indicar as práticas religiosas desses grupos. As pesquisadoras afirmam que o candomblé é um ponto de

encontro entre as crenças praticadas em África, os rituais indígenas e algumas práticas católicas, que se unificaram no Novo Mundo como forma de resistência. O Candomblé é encruzilhada.

Outrossim, o colonialismo provocou uma ruptura cultural na vida dos escravizados, por tirar-lhes seus modos de pensar, de agir, e por controlar seus corpos e suas crenças. Nesse viés, esses seres já fraturados desde África criaram estratégias para diminuir a força da violência simbólica provocada pelo colonialismo. Além de aceitarem o cristianismo a partir das semelhanças com suas cosmologias, uma outra tática usada pelos africanos foi o sincretismo religioso. De acordo com Pierre Verger (2018), os mesmos santos aos quais os brancos europeus eram devotos passaram a proteger os escravizados.

O sincretismo utilizou-se das imagens de adoração dos católicos como uma capa protetora para os Orixás. Isso significa dizer que, mesmo quando pareciam estar entoando cânticos e preces para os ídolos católicos, o que realmente estava sendo feito era um íntimo contato com as divindades cultuadas no continente africano. É importante salientarmos que a ideia de sincretismo muitas vezes é tida como a sobreposição do catolicismo às religiões afro, no entanto, apagar os elementos afro que também foram incorporados ao cristianismo durante a diáspora é uma forma de invisibilizar as contribuições afro-atlânticas na construção identitária do Novo Mundo (GONZALEZ, 1983). Vejo o sincretismo aqui como resistência, não como apagamento.

Percebe-se, então, que a diáspora proporcionou a fusão de elementos cosmológicos de diferentes etnias. Por consequência, ao chegar nos países americanos, essas religiões transatlânticas incorporaram mais elementos locais, como é o caso de algumas práticas espirituais indígenas. Assim, essas religiões possuem uma pluralidade de doutrinas e de liturgias. Isso se dá, sobretudo, devido às práticas singulares que cada casa de Candomblé ainda cultua. O que significa dizer que, mesmo se tratando da mesma religião, seus rituais, cânticos, e cultos podem ser e são diferentes nas diversas regiões do país, uma vez que em Pernambuco e Alagoas, é denominada “xangô”; no Rio Grande do Sul, chama-se “batuque” e no Maranhão, “tambor-de-mina” (KILEUY e OXAGUIÃ, 2009).

Na região da Chapada Diamantina, ambiente onde a narrativa de Vieira Junior (2019) é descrita, existe a presença de uma religião pouco conhecida, por estar restrita ao território baiano. O Jarê é uma expressão religiosa descrita por Rabelo e Alves (2009) como uma das vertentes do Candomblé, o “Candomblé de Caboclo”, na qual os Orixás foram assimilados aos caboclos indígenas graças ao contato que os escravizados tiveram com os povos nativos da região. Essa versão do Candomblé é menos ortodoxa do que as demais, tendo em vista que é

resultante “de um complexo processo de fusão onde a influência dos cultos Bantu-Yoruba sobrepuseram-se elementos do catolicismo rural, da umbanda e do espiritismo kardecista” (RABELO e ALVES, 2009, pp.1-2).

Na literatura brasileira, poucas obras literárias e poucos autores abordam a temática das religiões afro-atlânticas, tais como a Santeria ou o Candomblé. É compreensível que a Santeria não seja encontrada em obras afro-brasileiras, por não ser uma religião difundida em território nacional, mas quando focamos no Candomblé, percebemos que o quadro não se apresenta em uma ordem diferente. Porém, para ilustrar que há sim uma representatividade em textos que se apropriam dessa religião para produzir arte, cito Lande Onawale, Livia Natália, Mestre Didi, Mãe Stella de Oxóssi, Mãe Beata de Yemanjá, Makota Valdina, P. J. Pereira, etc. Destaco ainda Eliana Alves Cruz que, ao escrever *Crime do Cais do Valongo* (2018), coloca elementos de uma cosmologia africana em sua narrativa, e que, embora não seja diretamente ligada ao Candomblé, está relacionada com uma espiritualidade outra. Todavia, pouco é estudado ou escrito em relação ao jarê.

O culto do jarê tem sua origem datada em meados do século XIX. Com a forte atividade mineradora na região das Lavras Diamantinas, muitos escravizados africanos foram levados ao local para trabalhar nas minas. Desse modo, o jarê começa a surgir no território circundante às áreas de mineração a partir de práticas religiosas desenvolvidas pelas Nagôs, um grupo de escravizadas devotas às práticas de cura trazidas de África (SENNA, 1973; SENNA, 1998). Ainda, graças ao sincretismo, a devoção à Santa Bárbara-Iansã era muito forte, por isso, muitas procissões e *festas* eram feitas dedicadas à divindade. Em *Torto Arado* há menções à festa de Santa Bárbara, como podemos ver a seguir:

Dali, do quarto quente dos santos que rescendia a suor e alfazema, Zeca, que agora abrigava santa Bárbara, vestia a saia vermelha e branca, engomada com todo zelo por dona Tonha, e com o rosto encoberto pelo adê lustroso, ornado de contas vermelhas, saiu empunhando a espada de madeira feita por ele mesmo. A espada, pequena, cortava o ar com seus movimentos ágeis. “É, santa Bárbara, virgem dos cabelos louros, ela vem descendo com sua espada de ouro”, a audiência batia palmas e cantava em coro, seguindo o tocador de atabaque. Enquanto os homens aceleravam o toque, santa Bárbara se agitava em seus passos e giros. Duas mulheres arriaram no chão, com os olhos semicerrados e movimentos que anunciavam a chegada de mais santas Bárbaras. Foram conduzidas para o quarto por minha mãe e dona Tonha para que pudessem colocar suas vestes também. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 64)

O jarê tem uma forte ligação com atividades de cura, seja ela de ordem física ou espiritual. Mesmo tendo sido formado principalmente por mulheres em seu surgimento, como o próprio Candomblé, a autoridade máxima desses cultos é, em maior número, composta por

homens, que são denominados pais-de-santo ou *curadores*. A maioria desses líderes é composta por agricultores que têm seus destinos traçados pelas próprias divindades, porque a função de tornar-se um curador é imposta pelos caboclos a um escolhido.

A partir de pesquisas feitas com pais-de-santo na região, Rabelo e Alves (2009) afirmam que, no início do processo, os espíritos começam a interferir no dia a dia desses homens, e por consequência eles começam a demonstrar desconexões com o mundo físico, perda de memória ou do controle emocional, episódios de doenças e loucura, que só são resolvidos a partir da aceitação da compulsória missão. Por outro lado, quando há a negação do chamado, tal posicionamento acarreta o agravamento dos sintomas. Geralmente, esses homens narram essa imposição divina como sendo um fardo, mas consideram-se privilegiados em ser a ponte que liga o mundo físico ao espiritual. No romance, *Donana, mãe de Zeca Chapéu Grande* e avó das protagonistas Bibiana e Belonísia, recebe o chamado para se tornar uma curandeira de jarê, mas o nega, como podemos ver a seguir

Quando minha avó enviuvou pela segunda vez, recebeu um recado do curador João do Lajedo, que já se encontrava muito idoso: era hora de tomar para si as obrigações que Deus havia lhe dado. Deveria cuidar dos encantados que a acompanhavam. Deveria servir em sua casa para curar os males do corpo e do espírito dos que fossem encontrá-la. Seu poder era uma dádiva que deveria ser devolvida em favor dos que sofrem. Do contrário, seria perseguida pela má sorte pelo resto da vida, e ela já tinha provas suficientes dessa sentença. (VIEIRA JUNIOR, 2019, pp. 167-168)

Contudo, Donana não se via preparada para assumir essa função. A personagem não se sentia pronta para abdicar de sua vida e viver como uma curandeira. Afinal, ser um curador de jarê é estar preparado para amenizar os infortúnios dos desamparados quando requisitado; é uma missão de ordem espiritual e completamente ligada à ideia do coletivo. Entretanto,

Donana não deu ouvido. Faria o que estivesse ao seu alcance. Era raizeira e parteira, e já fazia muito pelo povo que a procurava. Mas não podia colocar jarê em sua casa. Não podia organizar festas, hospedar enfermos. Não havia nascido para vida de privações e obrigações sem tempo para acabar. “Não adianta rogar. Eu não faço e pronto”, devolveu em resposta às palavras da mensageira. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 168)

Seu fardo, então, cai sobre o seu filho que começa a delirar. Esse transtorno psíquico, uma quebra de conexão entre o mundo material e um outro, um mundo desconhecido por nós, é um dos efeitos colaterais do chamado dos encantados descrito por Rabelo e Alves (2009) e mencionado previamente. Assim,

Foi pouco depois dessa época, ou assim [Donana] entend[eu], que Zeca, quase homem-feito, passou a ter fortes dores de cabeça. Não conseguia concluir o dia de trabalho ao lado [dela] e dos irmãos. Voltava para casa cedo, por vezes não conseguia nem se banhar no rio para retirar a areia que lhe cobria o cabelo e a pele, levantada no ar na tarefa de revolver a terra com arado e enxada em mãos. Deitava no chão, encolhido, sem comer ou dormir. Se passaram dias e Zeca começou a gritar como um animal de caça, lançando gemidos por todo canto, os olhos percorrendo o espaço e as pessoas. Donana viu que sua resistência havia feito com que o filho mais velho enlouquecesse. “Louco, louco”, gritavam as crianças na janela da casa de Donana, que saía à porta com vassoura na mão, sem esquecer o grande chapéu que a acompanhava. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 168)

Desesperada com a situação, Donana vai em busca da solução para o problema de seu filho, ela procura o pai de santo João do Lajedo para curar Zeca da tal loucura. O motivo para tal fatalidade Donana sabe que foi a sua negativa para a ordem dos encantados. Então, ao chegar na casa de João do Lajedo, Donana fala:

Ele que carrega o meu fardo”, disse quando o velho abriu a porta, “ele leva por mim porque fui desobediente, não me dobrei. Resisti. Os santos me castigaram.” Os vizinhos do velho João do Lajedo se aproximaram porque Zeca gritava, acuado, ganindo como um cão querendo fugir. “Cura meu filho, compadre. Cura meu filho. E se tiver de ser ele o curador que levará meu carrego, então que seja”, disse, dando as costas e seguindo com as crianças para casa. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 175)

Ao aceitar seu fardo, o curador em potencial passa por uma cerimônia de limpeza espiritual com outro pai-de-santo da região, contudo, seu trabalho só se inicia quando a população o reconhece como pessoa dotada com as habilidades de cura. Geralmente, essa fama é adquirida quando o curador desempenha sua competência com alguém influente, como por exemplo, um político ou fazendeiro rico. Em contrapartida, a clientela do curador é composta em sua maioria por vizinhos e parentes, pessoas estas que legitimam o poder do sacerdote. Em *Torto Arado*, Zeca Chapéu Grande é reconhecido pelos cidadãos da cidade, quando Belonísia narra que “[seu] pai era respeitado pelos vizinhos e filhos de santo, por seus patrões e senhores, e por Sutério, o gerente.” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 53).

O pai-de-santo não precisa passar por um processo de imersão com outro curandeiro para aprender a lidar com a cura. Na verdade, esse “poder” é dado por meio da incorporação dos caboclos e dos Orixás, que garantem ao curandeiro distintas habilidades terapêuticas. O contato do curandeiro com seu mestre é descontínuo e restringe-se ao tempo do ritual de limpeza espiritual ou aos processos de cura do próprio pai-de-santo. Por outro lado, em *Torto Arado*, Vieira Junior apresenta uma imersão, na qual Zeca Chapéu Grande passa um longo período de tempo com seu Pai de Santo, João do Lajedo, para desenvolver suas habilidades e dons, como narrado a seguir:

Muitos meses se passaram até que Zeca fosse considerado curado da loucura. Donana voltava todos os dias à casa do compadre João do Lajedo para ajudar na administração das bebidas de raiz, nas preces e no asseio do filho. Com o tempo, ele foi retornando à vida de antes, embora estivesse claro que algo havia mudado em seu interior para sempre. Seus olhos já não guardavam inocência. Um peso havia desabado sobre seus ombros magros. Participava com interesse e atenção das cerimônias da casa do curador, aprendia de forma dedicada sobre os ritos e preceitos, auxiliava nas brincadeiras, nas cantigas para chamar os encantados. Identificava com facilidade as entidades que surgiam, mudava o ritmo da cantiga, sabia em que velocidade os atabaques deveriam ser tocados, dependendo se queria agitar ou amansar algum espírito. Nas festas, se inteirava da ordem em que deveriam se apresentar. Também não se surpreendia com as mudanças que por vezes surgiam. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p.181)

Ao fim de sua imersão com João do Lajedo, Zeca conseguia desempenhar muitas das qualidades que um curador de jarê exercita, como controlar o ritmo dos tambores, identificar os infortúnios, as entidades e espíritos. Por conseguinte, a personagem estava pronta para exercitar suas atividades como curador de jarê, tais como organizar as festas, praticar as revistas e fazer os trabalhos. A partir de Rabelo e Alves, sabemos que

As principais atividades realizadas em um terreiro de jarê são as revistas e o trabalho. As primeiras consistem em consultas particulares nas quais, sendo possuído pelo seu caboclo, o curador desvenda a natureza e as causas do problema vivido pelo seu cliente e prescreve o curso de tratamento necessário. O trabalho, por sua vez, é um ritual de cura, aberto a todos aqueles que queiram presenciar o evento. O ritual público é realizado à noite e, invariavelmente, procede até o amanhecer do dia seguinte. Esses rituais representam ocasiões sociais importantes em Nova Redenção. São reuniões festivas que oferecem o prospecto de diversão e espetáculo e nas quais se misturam participantes ou membros regulares do terreiro e espectadores curiosos. Devemos observar, contudo, que o trabalho não é o único evento público do jarê. Embora o maior número dos rituais públicos que ocorrem em um terreiro são parte do tratamento prescrito pelo curador a um ou mais clientes, o pai-de-santo também promove, durante o ano, outros rituais em honra de seus caboclos, segundo um calendário fixo, e também realiza duas grandes festas marcando a fechada e posterior reabertura do terreiro cujas atividades são suspensas durante o período da quaresma. (RABELO e ALVES, 2009, p. 5)

Para além das atividades “revista” e “trabalho”, elencadas por Rabelo e Alves (2009), Senna (1973) menciona as “festas” ou “sambas”, festividades religiosas de culto aos Orixás e/ou caboclos que de certa forma remetem às procissões e comemorações aos santos, como faziam as Nagôs. Para Senna,

mesmo um ritual de festa pode, no Jarê ser reorientado para diferentes formas de ritual de cura, embora a festa seja, por si mesma, uma espécie de tratamento “profilático”. É que o Jarê reconhece como mais importante que a sua ordem ritual, a ordenação do mestre e do espírito daquele que está ali, no terreiro, necessitando de cuidados. (SENN, 1984, p.183)

Por essa perspectiva, a prática religiosa do jarê da Chapada Diamantina está atrelada diretamente aos tratamentos curativos. Percebo que mesmo sendo uma vertente do Candomblé pouco conhecida, é ainda mais escanteada por ser uma religião praticada no sertão baiano. Ou seja, além da marginalização por ser uma religião afro-atlântica, é ainda mais marginalizada por ser cultuada em território nordestino. Em relação a isso, Gabriel Banaggia afirma que “estudar o jarê na contemporaneidade configurava também uma aposta de aprofundar a descrição de uma religião de matriz africana que não se localiza no litoral, domínio etnográfico no qual historicamente se concentra a maior parte das pesquisas da área no Brasil” (BANAGGIA, 2013, p.3).

Nota-se, então, que o Romance de Vieira Júnior traz para um primeiro plano um conjunto de práticas religiosas que está quase extinta no país. Assim, não só o escritor evidencia uma religião de origem afro-atlântica, mas ele trata de uma religião ainda mais marginalizada, pois o povoado de Água Negra está localizado no interior da Bahia, na região da Chapada Diamantina. Então, tal como a estratégia de resistência usada pelos escravizados durante a Travessia do Meio, *Torto Arado* também é resistência, visto que a narrativa traz o jarê, uma religião de matriz africana, para o plano nacional.

Em *Compaixão*, para além da presença de uma cosmologia africana, e a cura provocada pelo ferreiro, Morrison evidencia também a espiritualidade indígena a partir da representação de Messalina, ou Lina, como ela é tratada no romance inteiro. Lina é uma personagem fraturada, como todas as outras do romance, mas como a História das Américas se inicia com o genocídio indígena e todo o processo de aculturação e apagamento de identidade, a espiritualidade de Lina se mantém na memória: “Contando com a memória e seus próprios recursos, ela emendou ritos esquecidos, misturou medicina europeia com nativa, escritura com lendas, e lembrou ou inventou o significado oculto das coisas. Encontrou em outras palavras, um jeito de estar no mundo.” (MORRISON, 2009, p. 49).

Assim como o ferreiro, Lina também expressa conhecimentos relacionados à cura, pois ela

colocava pedregulhos mágicos debaixo do travesseiro da Patroa, mantinha o quarto fresco com hortelã e enfiava raiz de angélica na boca fétida de sua paciente para puxar para fora os maus espíritos de seu corpo. Preparou o remédio mais potente que conhecia: morida-do-diabo, artemísia, erva-de-são-joão, avenca cabelo-de-anjo e congorsa; ferveu, coou e deu de colher entre os lábios da Patroa. (MORRISON, 2009, p. 51)

Porém, é somente com a presença do “africano” (MORRISON, 2009, p. 46), que Rebekka parece realmente se curar, pois com seu “poder de cura” (MORRISON, 2009, p. 124), ele percebeu “de imediato o estado da Patroa e qual solvente receitar para diminuir a escoriação” (MORRISON, 2009, p. 124). Embora pareça que a narrativa demonstre uma maior importância à cura vinda do ferreiro, compreendo que Lina, por não ter tido contato maior com seu povo, já que sua mãe foi morta e ela foi criada por missionários, não possui tantos conhecimentos curativos quanto o ferreiro. É preciso entender que todas as personagens em *Compaixão* são fraturadas, mas umas bem mais que outras. Lina é uma serva, o ferreiro, um homem livre.

3.1 A (Meta)Literatura-Terreiro em *Torto Arado* e em *Compaixão*

Freitas (2011), a partir de estudos analíticos utilizando como *corpus* os raps do grupo Opanijé, poemas do poeta Nelson Maca e um afro-graffiti de Marcos Costa, inicia o processo de cunha do conceito de literatura-terreiro. O termo serve como um elemento fundamental para desmistificar a cultura, a língua, a musicalidade, a memória e a ancestralidade do povo negro, visando conscientizar e educar a população afro-brasileira em relação a essas temáticas. Nesse sentido, as religiões afro-atlânticas, como sendo parte do dia a dia de muitos indivíduos negros, são elementos indissociáveis de suas vivências, cosmologias e filosofias, como argumenta a poeta Lívia Natália (2019). Assim, a literatura-terreiro se apropria de mitos africanos e afro-brasileiros e os incorpora às narrativas, a partir de uma linguagem mais focada na oralidade e nas múltiplas expressões do corpo. Na obra de Vieira Junior, tal como na de Morrison, muitos elementos estão conectados com as práticas religiosas do Candomblé, no contexto brasileiro, e de crenças de vários grupos étnicos africanos no romance estadunidense. Na narrativa de Vieira Junior, a representação de práticas do Candomblé de Caboclo ou jarê é bastante evidente, já que é um eixo temático central da obra. Conseqüentemente, há a presença de um misticismo e de encantados que curam o espírito de personagens e festas dedicadas às divindades repletas de danças e movimentos corporais.

Henrique Freitas (2011) ressalta a relação oralidade-escrita da literatura-terreiro. Para ele, este tipo de produção artística não se limita à escrita gráfica, uma vez que essa literatura é composta por produções multimodais e que concentra elementos da musicalidade, da imagem, da sonoridade, etc, para criar significado. Adicionalmente, ele afirma que essa literatura é

aquela ainda que está na encruzilhada das literaturas - divergente, maloqueira, marginal, periférica e da litera-rua - gravitando, acima de tudo, por entre as experiências de uma militância artística do movimento negro e de uma literatura afro-brasileira. Daí a questão do racismo, da vinculação a uma perspectiva da diáspora negra terem se tornado temas recorrentes nesta literatura-terreiro, convertendo-se numa força, cuja violência fundadora transcende o revanchismo e busca escapar às armadilhas do que Fanon (2008) já chamava de escravidão mental. Assim como quer Nietzsche em relação à história (2003), ela é uma literatura intempestiva: no tempo, contra o tempo e em favor de um tempo vindouro. (FREITAS, 2011, p. 176)

Percebe-se, a partir do excerto acima, que a visão de Freitas em relação à crítica literária é bastante direta. O autor, ao passo que tenta construir um novo conceito, tenta também criar uma nova estrutura crítica que não deve se basear apenas em padrões já formulados para avaliar a estética das produções da literatura-terreiro, tal como ocorreu com a crítica das narrativas de escravizados no contexto estadunidense. Isso significa dizer que há a necessidade de se entender e analisar essa nova vertente da literatura afro-brasileira a partir da pluralidade encontrada na Diáspora, pois a literatura-terreiro é múltipla em seus significados e produções, que estão relacionadas com a ideia de transe e transformação. Adicionalmente, Leda Maria Martins (2003) alega que o corpo também produz uma narrativa, ou seja, o corpo conta histórias; o corpo produz oralitura.

Em *Torto Arado*, a fala comprometida de Belonísia por uma lâmina afiada também reflete essa produção de sentidos a partir de uma vertente que não é a fala vocalizada:

Quando retomamos as brincadeiras, havíamos esquecido as disputas, agora uma teria que falar pela outra. Uma seria a voz da outra. Deveria se aprimorar a sensibilidade que cercaria aquela convivência a partir de então. Ter a capacidade de ler com mais atenção os olhos e os gestos da irmã. Seríamos as iguais. A que emprestaria a voz teria que percorrer com a visão os sinais do corpo da que emudeceu. A que emudeceu teria que ter a capacidade de transmitir com gestos largos e também vibrações mínimas as expressões que gostaria de comunicar.

Para que essa simbiose ocorresse e produzisse um efeito duradouro, as disputas ficaram, naturalmente e por um tempo, de lado. Ocupávamos o tempo com as apreensões do corpo da outra. No começo foi difícil, muito difícil. Era necessário que se repetissem palavras, que se levantassem objetos, que se apontasse para as coisas que nos cercavam, tentando apreender a expressão desejada. Com o passar dos anos, esse gesto se tornou uma extensão das nossas expressões, até quase nos tornarmos uma a outra, sem perder a nossa essência. (VIEIRA JUNIOR, 2019, pp. 23-24)

A conexão inexplicável que Bibiana e Belonísia desenvolvem também pode ser lida como um misticismo. É uma compreensão que envolve apenas as duas, um laço construído pela destruição. Outro elemento presente nessa vertente literária é a presença de Exu, Orixá comumente maculado pelo pensamento judaico-cristão, interpretado como sendo a representação do diabo. Em *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), Luiz Rufino define Exu

como a encarnação de uma encruzilhada, por ele ser conexão e desconexão ao mesmo tempo. O pesquisador ainda pressupõe que o Orixá é o começo e o próprio caminho. Além disso, “Exu organiza, desorganiza, faz a finta, esculhamba, abre, faz e encarna caminhos, se mostra de forma múltipla para que cismemos das histórias que nos foram contadas.” (RUFINO, 2019, p. 34). Dessa forma, Exu é o contador de histórias que não usa máscaras. É aquele que narra e permite que outros narrem as histórias corrompidas pela colonização. O caminho de Exu nunca é um só, pois a essência plural do Orixá possibilita múltiplas formas de ler e interpretar o mundo, pois

Exu, trasladado, multiplicado e ressignificado nas bandas de cá do Atlântico, é a esfera que representa os golpes aplicados à transgressão necessária à colonialidade. Não só simboliza, como é, em suma, um princípio e potência de decolonização. Penetrando nas práticas culturais do complexo da diáspora africana, mantém vitalizado os inúmeros saberes que diversificam as experiências sociais do mundo e as possibilidades de reinvenção do mesmo. É Exu que esculhamba os limites da maquinaria ocidental, é ele que tenciona o arrebatamento das almas assombradas pelo pecado. (RUFINO, 2019, p. 38)

Por esse viés, Exu seria também a corporeidade da literatura-terreiro, uma vez que essa filosofia paradoxal que circunda o Orixá também se faz presente nessa expressão literária, visto que, nas palavras de Henrique Freitas, “[a literatura-terreiro] é aquela que, mesmo transcrita, é [...] lacunar, mutante, performática que não pode ser literalmente traduzida e aprisionada nas páginas” (2011, p. 176). Curiosamente, a literatura-terreiro, essa que corrompe a estrutura tradicional do que é literatura, sua relação com a palavra escrita e a formalidade das páginas, por ser essência espiritual de Exu, também subverte as definições de Freitas, tendo em vista que as obras aqui analisadas e que eu afirmo ser literatura terreiro, são sim narrativas “aprimonadas nas páginas”. Em *Compaixão*, a presença de Exu, de acordo com Silva e Paulino (2022), está no amadurecimento de Florens e na mudança de perspectiva das outras complexas personagens, pois “Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro” (RUFINO, 2019, p. 18). Em contrapartida, embora a imagem de Exu não seja evidente em *Torto Arado*, as festas de jarê e a incorporação apresentada na obra remete à ideia de encruzilhada; Exu, é por si só uma encruzilhada. É naquele local em que o mundo dos espíritos e o mundo físico se encontram. Portanto, é inegável a presença de Exu, mesmo que esta não seja explícita.

Para além disso, em *Torto Arado*, a força mística do jarê é usada como força motriz para um processo de descolonização da narrativa no momento em que Zeca Chapéu Grande, ao incorporar Santa Bárbara ou Iansã, cobra do prefeito a construção de uma escola para o povo de Água Negra, como podemos observar a seguir:

E não foi com espanto que vi naquela noite, antes de todos os outros encantados chegarem e se abrigarem no seu corpo, santa Bárbara girar, gritar e parar com sua espada apontada para o prefeito, a quem fez honras, como se cumprimentasse um monarca, mas também como se se dirigisse a um súdito, para lhe pedir, na frente da audiência, que cumprisse a promessa feita no passado — e que não me recorde de sabermos — de construir uma escola para os filhos dos trabalhadores. O prefeito olhou desconcertado, esboçando um sorriso sem graça, quando se viu diante do olhar das quarenta famílias que moravam em Água Negra. Quase compassivo, recordando das graças e temendo a má sorte que teria, dependendo do esforço empreendido para realizar a ordem dada pela encantada, aquiesceu. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 66)

A partir dessa passagem, compreende-se que a presença da Santa intimidou a figura política, que agraciado pela cura de um de seus filhos, temeu que a encantada reivindicasse a graça alcançada. O jarê, por esse ângulo, consegue proteger e fortificar a população de Água Negra, assim como esses mesmos encantados fizeram no passado com a população escravizada. Infere-se, portanto, que há uma espiralidade na força do jarê, uma resistência que transpassa gerações e que visa ao bem-estar daqueles que necessitam. Como relatado anteriormente, há uma força na encruzilhada que se recusa a curvar-se para as derrotas. A encruzilhada é força anticolonial.

Com intuito de tornar esse novo termo criado mais robusto e de categorização tangível, Freitas (2011) elenca alguns pontos presentes na Literatura-Terreiro. São eles: ancestralidade, circularidade, corporeidade e religiosidade.

a) ancestralidade, memória e oralidade - a ancestralidade relaciona-se com outro valor que é a memória e esta não diz respeito apenas a um retorno ao passado, mas à possibilidade de reelaboração das experiências vividas a partir do presente (o princípio da ancestralidade vincula o homem a uma rede que o ultrapassa, já que mesmo os mortos ligam-se a sua existência, a partir do respeito e cultivo a esta memória que vai se tecendo em reverência aos mais velhos—símbolos do saber) (FREITAS, 2011, p. 177);

Esse ponto é bastante visível em *Torto Arado*. A obra revisita as práticas do Candomblé de Caboclo, cultivadas na região da Chapara Diamantina e, a partir da ficção, produz novos sentidos ao promover experiências em um presente que dialoga com o espiritual e o material. Assim, nos momentos de cura, em que Zeca Chapéu Grande intercede aos encantados pela melhora de seus pacientes, o passado, representado pela ancestralidade e pelas práticas ritualísticas, e o presente se cruzam, ou melhor, se circundam. Ainda, ao mostrar a perspectiva da encantada Santa Rita Pescadeira, um ser ancestral, a obra mostra um passado que se repete no futuro e a necessidade da ritualística ancestral para manter viva uma cosmologia. Este ponto

também é facilmente encontrado na obra de Morrison, como visto anteriormente. O segundo elemento elencado por Freitas (2011) é a circularidade:

b) circularidade - é expressa nas rodas de conversa que funcionam diferencialmente como *modus operandi* no espaço escolar e também extraescolar, porque se organizam a partir de um saber que se assume racializado, por meio de uma movência circular que remonta à cosmogonia africana, à pedagogia dos griots, às rodas de capoeira, às batalhas de break dance (disputas de dança que são realizados círculos nos quais, em pares, os performers vão se desafiando) e mesmo aos xirês (rodas de candomblé), apresentando-se, sobretudo, como método singular para a leitura/escrita. Elas priorizam uma dinâmica lúdica, de co-participação e envolvimento de todos os presentes no círculo. [...] através do verde que integra ao mesmo tempo o corpo humano e a natureza). Essa circularidade vincula-se também a outro valor civilizatório que é o cooperativismo (o espírito coletivo, de atuação colaborativa em comunidade) (FREITAS, 2011, p. 178);

Atraído pelo movimento circular exercitado no momento dos cultos e das festas em homenagem aos encantados, o conhecimento ancestral é passado para as futuras gerações, seguindo um mesmo formato. Morrison afirma que muito do que ela especula em sua literatura é fruto do saber de seus ancestrais, pois se não existisse esse saber, não existiria presente ou futuro (KOENEN, 1994). A ideia de circularidade em *Torto Arado* é bastante imagética e performática, como a estrutura do próprio Candomblé. É evidente a presença do cooperativismo, no qual a sociedade rural de Água Negra se une para o bem comum, seja nas rodas de jarê ou nas reuniões sindicais lideradas por Severo, líder sindical e marido de Bibiana. Já em *Compaixão*, esse espírito coletivo é encontrado na fazenda Vaark, onde as personagens vivem em uma harmonia intimista, ao passo que lutam para que as imposições do mundo de fora custem a entrar por aqueles portões. Ainda, essa circularidade é encontrada na estética temporal do romance, visto que essa se apresenta de uma forma não linear, dado a ambientação entre passado, presente e futuro diegético entre capítulos. A circularidade da literatura-terreiro também cria a corporeidade:

c) corporeidade - para Eduardo Oliveira, a educação negra deve ser realizada desde o corpo, pois o corpo registra a memória de formas diversas, proporcionando aprendizagens mais complexas que a fixação de informações, daí o canto, a dança, a escrita, a fala possuem uma relevância na perspectiva tratada aqui [...] que aponta[m] para uma descrição positiva da negritude. Esse valor atrela-se ainda a outros dois que são a ludicidade, isto é, a consideração dos jogos no processo educativo, e a musicalidade através dos ritmos que formam e narram o corpo negro positivamente através dos sons e gêneros musicais (FREITAS, 2011, pp. 178-179);

Tristemente, a violência é uma tinta permanente destacada nos corpos negros. Em *Torto Arado*, as mutilações nas línguas de Belonísia e de Bibiana, o corpo cansado do trabalho duro

das personagens, e o corpo baleado de Severo são formas de ensinar às futuras gerações as dores e as memórias produzidas pelo corpo. Todavia, o livro não se atém apenas às violências sofridas pelo corpo negro, mas apresenta a forma que tais corpos resistem a essas violências. Portanto, a força das irmãs protagonistas, Belonísia e Bibiana, o modo de dançar e adorar as divindades performado nas festas de jarê, a montaria dos encantados nos corpos das personagens são exemplos da corporeidade encontrados na obra. Adicionalmente, *Compaixão* mostra a dureza dos pés descalços de Florens que representam a forma que a escravidão moldou a vida da população negra nas Américas. Ainda, a obra também apresenta a dura forma em que Florens aprendeu a se encontrar no mundo, ao acreditar ter sido abandonada pela mãe e por ter sofrido com a fúria do ferreiro. Florens amadurece e se fortifica por meio de ensinamentos do corpo e da mente.

Outro aspecto da literatura-terreiro é a religiosidade, afinal o terreiro é um ambiente de práticas religiosas e de conexão com o divino e com uma energia vital, como descreve Freitas: “religiosidade e energia vital - mais que religião, a religiosidade aqui está conectada com outro valor civilizatório que é o axé, ou seja, a energia vital: vontade de viver e aprender sem barreiras. A religiosidade diz respeito à forma como nos dedicamos a outra pessoa” (FREITAS, 2011, p. 179). Esse ponto, a religiosidade, seja talvez o mais importante e evidente na narrativa de Vieira Junior. A prática do jarê é muito mais que uma simples festividade, pois ela influencia na vida das personagens da narrativa. A força vital, a energia denominada de axé é o que impulsiona os personagens a progredir na diégese. Nessa perspectiva, uma leitura dessas personagens dissociando-as dessa energia vital produzida pelas filosofias transatlânticas significa lê-las e interpretá-las sem a riqueza de detalhes que elas merecem. O jarê significou a libertação dessas pessoas, pois foi a partir dele que os cidadãos de Água Negra se reuniam para as festividades e para organizações políticas. Em adição, foi a força da encantada Santa Bárbara que trouxe uma escola para o povoado de Água Negra, moldando assim, novas perspectivas para aquele povo. Em *Compaixão*, a apresentação desse aspecto é menos evidente. Contudo, o poder de cura do ferreiro era de extrema importância para manter a propriedade dos Vaark e as personagens unidas, pois se Rebeka viesse a morrer, tudo estaria perdido, como vê-se a seguir:

três mulheres sem senhor e um bebê ali sozinhas, sem pertencer a ninguém, tornavam-se presas fáceis para qualquer um. Nenhuma delas podia herdar; nenhuma estava ligada a uma igreja ou registrada em seus livros. Mulheres e ilegais, elas seriam intrusas, invasoras, se ali ficassem quando morresse a Patroa, sujeitas a compra, aluguel, violação, sequestro, exílio. A fazenda podia ser reclamada ou leiloada para os batistas. (MORRISON, 2009, p. 48)

A presença do ferreiro não era “uma frívola perda de tempo” (MORRISON, 2009, p.51), ela era necessária e transformadora. E se essa personagem representa uma conexão com uma espiritualidade ancestral, ela remete à religiosidade presente em *Compaixão*. Assim, esse ponto encontra-se em ambas as narrativas, em ambos os contextos, com tempos diegéticos completamente diferentes.

Esses quatro pontos citados por Freitas objetivam delimitar a literatura-terreiro, uma vez que a crítica necessita de parâmetros. Desse modo, o professor conclui que essa forma de produção artística não está centrada na visão única de retratar as cosmologias afro-diaspóricas, mas sim, que está em contato com a experiência corporal do artista, sua vivência com essas religiosidades e as pluralidades encontradas em seus ambientes de produção que vão para além dos terreiros de Candomblé. Noto que *Torto Arado* e *Compaixão* condensam esses elementos, portanto, essas obras podem ser compreendidas a partir da literatura-terreiro. Expando meu pensamento para afirmar que, já que a literatura-terreiro existe na encruzilhada e têm Exu como caminho(s), ela também não deve se limitar a essas quatro características aqui elencadas. A literatura-terreiro de Freitas deve ser interpretada para além de um estudo literário baseado em critérios; ela deve ser sentida como a força em transe de uma entidade.

De acordo com a professora Lívia Maria Natália de Souza, a partir da descriminalização do Candomblé, muitos escritores(as) do século XX iniciaram um processo de incorporação de elementos das religiões de matrizes africanas em suas narrativas. Esse processo deu-se devido à forte militância desses escritores contra o racismo tão presente na sociedade brasileira. A pesquisadora ainda infere que, por essas religiões estarem tão imbricadas no ser de muitos escritores, a representação dos Orixás na literatura não significa se apropriar do gênero fantástico em suas escritas, mas sim de uma “política de representação” (SOUZA, 2019, p. 197). Tal afirmativa se assimila com o pensamento de Morrison quando a pesquisadora critica a leitura de seus textos por críticos literários e historiadores que categorizam suas histórias como “realismo mágico”, a fim de descreditar e invalidar o real em sua arte. E por real ela quer dizer o sobrenatural que é descrito em suas narrativas como sendo mais que fantástico.

Souza nos apresenta o termo “literatura adoxada” ou “literatura de encantamento”, que ela categoriza como sendo “mais vinculada à presença da vivência cosmogônica do Asê nos textos, trazendo para a sua cena os poderes dos Orixás, suas histórias e feitos mitológicos ou ainda experiências proporcionadas pela vivência no universo encantado dos Orixás” (SOUZA, 2019, p. 198). Acredito que esses novos termos apresentados por Souza são uma extensão dos pensamentos iniciais de Freitas em relação à literatura-terreiro.

Para Freitas, “ante o grafocentrismo, logocentrismo e etnocentrismo que orientam a constituição dos saberes tradicionais ocidentais, as experiências ex-cêntricas e descentradas de leitura e escrita na comunidade-terreiro e nas expressões que se orientam por sua lógica desconstroem a perspectiva monológica de produção de sentidos” (2016, p. 59). Nesses moldes, mesmo a literatura-terreiro sendo multimodal, nos restringimos ao seu aspecto escrito, tendo em vista que esta pesquisa se preocupa com produções literárias escritas, como é o caso de *Torto Arado* e *Compaixão*, mesmo em se tratando de visões cosmogônicas africanas, em que performance, leitura e escrita não são distintas. Mesmo assim, as narrativas são, de certo modo, afetadas pelos transe e trânsitos dos corpos em conexão com os espíritos, pois o corpo, agora espaço-terreiro, está conectado às divindades. Essa escrita se constitui como performance ao passo que é o corpo, possivelmente em transe, que produz arte. No entanto, chamo atenção para a necessidade de compreender o transe como elemento que impulsiona o processo criativo e não como uma retirada da agência do escritor, afinal o transe é agência. A literatura-terreiro aparece como uma estratégia de descentralizar a escrita formal da palavra no papel, todavia, por ter a essência de Exu, esse novo gênero esculhamba moldes predeterminados, então, mesmo tendo o intuito de apresentar uma produção literária transgressora, ela se apresenta de forma escrita nas obras estudadas nesta dissertação, sendo assim ainda mais transgressora e evitando amarras.

Em suma, esta seção preocupou-se em apresentar o trânsito dos Negreiros e a rica carga cultural trazida para o Novo Mundo de forma tão vil. Apresentei o Candomblé e a Santeria, expressões religiosas que representam a união de múltiplas culturas africanas em contato com aspectos da cosmologia de uma América ainda em formação. Afunilei ainda minha perspectiva para a o jarê, uma religião menos ortodoxa construída a partir do sincretismo cristão, das práticas cosmológicas africanas e das crenças nativas, para discuti um pouco o modo como essas cosmologias e filosofias são representadas na literatura. Para atingir esse objetivo, discuti termos como literatura-terreiro e literatura adoxada ou encantada, a fim de estreitar a ponte referencial com meu *corpus*.

Busquei destacar algumas das violências causadas pela Travessia do Meio, principalmente no que tange aos traços culturais dos povos africanos trazidos para o Novo Mundo, com a ideia de que o Atlântico Negro não apenas foi um processo de separação, mas de conexão. Por esse ângulo, olho para esse processo migratório como sendo múltiplo em seu significado, e por isso abandono a ideia maniqueísta de bem e mal. Percebi, a partir das leituras, que a destruição de traços culturais não significou uma eliminação completa das culturas africanas, mas sim uma transformação dessas. Muitos traços perdidos foram aglutinados à

novas formas de perceber o mundo ligadas ao cristianismo e às práticas culturais nativas das Américas. Por conseguinte, nascem desse contato novas religiões.

Aqui, foquei no conceito de literatura-terreiro e como essa produção está associada diretamente à resistência da comunidade negra e ao antirracismo. Essa expressão literária desestabiliza a crítica literária tradicional, propondo uma leitura mais dinâmica das obras que levam em consideração as contribuições de um passado africano e um presente plural. Desse modo, Said nos lembra que as teorias literárias viajam e se transformam e, por isso, precisam ser estudadas com uma maior precisão, levando em consideração ambos os contextos. Então, analisar como o Candomblé e suas versões são apresentadas na literatura contemporânea brasileira é uma forma de perceber e endossar essa pluralidade.

Em conclusão, compreendi os textos *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior, e *Compaixão*, de Toni Morrison como narrativas que também podem ser lidas à luz da denominação de literatura-terreiro, por possuírem em seu enredo e contexto de produção os quatro elementos indicados por Freitas: a ancestralidade, a corporeidade, a circularidade e a religiosidade. A presença do culto do jarê, do curador Zeca Chapéu Grande, do poder de Belonísia e da força da encantada Santa Rita pescadora são elementos que caracterizam a obra afro-brasileira como literatura-terreiro. Trazer esses elementos e possibilitar que um Orixá seja um narrador é algo realmente raro na literatura brasileira. Outrossim, as danças, ritos e práticas presentes na casa de jarê são atos performáticos e que comunicam através do corpo. O jarê, nesse sentido, é literatura-terreiro e *Torto Arado* é um texto metalinguístico, visto que é literatura-terreiro falando sobre literatura-terreiro. Por isso, a fim de lutar contra o sistema racista brasileiro, o laureado com o Jabuti 2020 põe em foco as religiões afro-atlânticas como forma de resistência. Já quando consideramos o texto de Morrison, as múltiplas filosofias africanas, o Orixá Iroco, a volta de Jacob Vaark ao plano físico, as curas proporcionadas pelo terreiro, além de ele ser a personificação do Orixá Ogum, são elementos que também possibilitam a leitura da obra como literatura-terreiro.

4 A POTÊNCIA DOS ORIXÁS E AS (DES)PERFORMANCES DE MASCULINIDADES NOS ROMANCES

A escolha das duas narrativas que compõem o *corpus* desta dissertação não foi por acaso. Ao ler ambos os romances, me deparei com um tema que, mesmo sendo bastante abordado pela autoria negra nas Américas, a escravidão e a travessia do meio, esses se apresentam de forma bastante sutil em *Torto Arado* e em *Compaixão*. Apesar disso, aqui me preocupo com elementos da cultura africana que sobreviveram à diáspora e à escravidão, e também como muitos dos conhecimentos advindos de África se mutaram devido às imposições coloniais e às diversas formas de violência.

Em *Compaixão*, o tempo diegético se refere ao momento pré-escravidão racial nos Estados Unidos da América, um período temporal em que ainda não existiam leis que atrelavam a diferença racial à condição de escravizado, comprovando que a racialização e a escravidão de corpos negros foi um processo de desumanização e reificação desses corpos. Já a história narrada em *Torto Arado* se passa no pós-escravidão no Brasil. Assim, a narrativa expõe as dificuldades da população negra, mais precisamente dos povos quilombolas, algumas décadas depois da assinatura da Lei Áurea, embora não haja uma clara demarcação de datas precisas no romance. Devido a esses dois tempos distintos, o cuidado ao analisar as personagens deve ser redobrado para não se criar suposições errôneas ou equivocadas.

O romance de Morrison é bastante conciso, cerca de 150 páginas de texto, porém, a narrativa é bastante imbricada e densa. A personagem analisada aqui, o ferreiro, não é a personagem principal do romance e, portanto, é compreensível que não tenhamos tantas referências a seu respeito no desenvolver da trama. Na verdade, o desenvolvimento dos sujeitos ficcionais desse romance é bastante limitado. Essa limitação, argumento que se embasa na necessidade de reconstrução de suas vidas fragmentadas pelas múltiplas desventuras sofridas por cada um da fazenda Vaark. Em outras palavras, forma e função têm a mesma finalidade. Adicionalmente, a narrativa é dividida em curtas seções ou capítulos que se ocupam em detalhar as personagens do enredo. Nessas seções, uma personagem narra sua história e também a história das demais personagens a partir de seu ponto de vista. Por exemplo, na seção em que Lina narra sua história, ela também apresenta sua visão a respeito de todas as outras personagens. Isso implica dizer que o que o leitor sabe sobre o ferreiro ou qualquer outra personagem da história se limita à visão de terceiros. Por essa falta de informações mais precisas, muitos questionamentos surgem em relação aos detalhes omitidos no romance, como, por exemplo, a origem dessa personagem e seus laços familiares.

O passado do ferreiro e suas origens podem ser interpretados de duas formas. Primeiramente, o ferreiro pode ser lido como alguém vindo do continente africano como servo por contrato, que, após cumprir seu contrato, foi libertado. Ou ainda, uma outra alternativa é a possibilidade de ele representar a primeira geração de negros descendentes de africanos⁸ nascidas no país em formação. Independentemente de ser um “africano livre” (MORRISON, 2009, p. 141) ou ser afro-americano na condição de liberto, sua forte conexão com a cultura e saberes provenientes de África são o que o tornam relevante para esta pesquisa.

Na seção anterior, argumentei, baseando-me em Silva e Paulino (2022), que por muitas de suas características, o ferreiro pode e deve ser lido como a personificação do Orixá ferreiro. Uma das características dessa divindade, para além das habilidades com o ferro e a forja, é o cuidado com os entes próximos. O ferreiro é apresentado como um homem “forte e bonito” (MORRISON, 2009, p. 68) e “arrogante” (MORRISON, 2009, p. 60) durante a narrativa, e, ao final do romance, descobrimos que ele opta por cuidar de uma criança que ele adota ao invés de engajar em uma relação romântica com a protagonista. Isso fica evidente quando Flores exclama que “[Sua] boca fica seca quando pens[a] que [o ferreiro] quer que [Malaik] seja [dele].” (MORRISON, 2009, p. 128). Essas características distintas demonstram a complexidade da personagem.

Afirmo que por esse e outros atributos, a serem apresentados a seguir, o ferreiro e suas performatividades de gênero vão contra os preceitos de masculinidades negras no contexto estadunidense, em que homens negros tendem a abandonar seus lares e negligenciar a criação dos filhos (bell hooks, 2004; SPILLERS, 1987). Portanto, ao associar essa personagem à imagem de uma divindade do panteão Iorubá, alego que há a necessidade de observar as performances de gênero do ferreiro a partir das compreensões de gênero em África antes do contato com o colonizador, a fim de compreendermos as possíveis interferências impostas nas comunidades colonizadas pelo projeto colonial. Essa visão de gênero deve ser, ainda, permeada pela cosmovisão Iorubá, a fim de investigar as possíveis influências que os dogmas religiosos do culto aos Orixás causam nesse sujeito.

Já no texto de Vieira Junior percebemos que o momento histórico é o pós-abolição no Brasil, ou seja, século XIX. O contexto histórico entre os dois enredos se diferencia em quase trezentos anos. O romance, se comparado com o de Morrison é um pouco mais extenso e a personagem masculina analisada aqui, Zeca Chapéu Grande, é mais detalhada na narrativa do

⁸ Compreendo que devo evitar generalizações relacionadas ao continente africano, contudo, o faço aqui pois o romance não especifica a origem precisa da personagem.

que o ferreiro em *Compaixão*. Zeca, curador de jarê e líder espiritual da comunidade rural de Água Negra, assim como o ferreiro, possui performatividades de gênero que fogem do padrão ocidental do que vem a ser uma masculinidade negra. Por encontrarem-se em contextos parecidos, o ferreiro, a personificação de um Orixá, e Zeca, um pai de santo que incorpora Orixás, devem ser lidos através de lentes similares. Contudo, pelo fato de o tempo e o contexto das duas diegeses serem bastante distintos, é preciso observar as performatividades de gênero de Zeca Chapéu Grande como maculadas pelo colonialismo bem mais do que as performances do ferreiro. Porém, mesmo a diferença temporal sendo abissal, não posso descartar o fator ancestralidade. As religiões transatlânticas, apesar de não serem mais como eram em África, fossilizaram muitas práticas ritualísticas do período diaspórico e, portanto, muito dessas questões de gênero de Zeca devem ser observadas a partir da ótica pré-colonial africana para além das noções mais contemporâneas do fim do século XIX e início do XX.

Oyèrónké Oyěwùmí (1997), grande nome dos estudos de gênero na perspectiva sociohistórica, defende que, ao se estudar as diferenças impostas pelo gênero, deve-se evitar generalizações e entender especificidades de cada sociedade. Seu estudo foca principalmente nas sociedades Iorubá, o que para esta pesquisa é fundamental, pois o culto aos Orixás também tem origem nas sociedades Iorubá, que se encontram onde hoje é território nigeriano. Tanto a Santeria Cubana quanto o Candomblé brasileiro têm suas raízes vinculadas a essa etnia, o que torna produtivas as teorias criadas pela pesquisadora para este trabalho.

Em *The Invention of Women* (1997), Oyèrónké Oyěwùmí discute que nas sociedades Iorubá pré-coloniais a noção de gênero como fator de diferenciação social foi um construto resultante do colonialismo. Nesse trabalho, a autora traz à luz uma pertinente reflexão acerca dos estudos de gênero em sociedades africanas. Para ela, compreender o gênero em África a partir de uma perspectiva social requer um estudo analítico que fuja de conceitos ocidentais e que se baseie nas especificidades daquela sociedade. Por isso, ao estudarmos as duas personagens dos dois romances analisados nessa dissertação, eu me aterei nos contextos temporais específicos de cada narrativa e também me distanciei de teorias ocidentais cunhadas por pesquisadores que compõem o panteão dos estudos de gênero. Não porque suas contribuições sejam inválidas, mas porque suas concepções e pesquisas ainda estão muito restringidas às noções de gênero ocidentalizadas, como afirma Moraka (2018).

Oyewùmí argumenta que precisamos entender a genderização como um processo gradual, porque as performatividades se transmutam historicamente a depender dos diversos contextos de atuação. Por isso, ao observarmos as duas performances de masculinidades de duas personagens diferentes, Zeca e o ferreiro, em dois contextos e tempos diferentes, podemos

perceber essa mutação. Em contrapartida, ao analisarmos tais performatividades a partir de uma ótica cosmológica, identificamos elementos similares, o que contribui para entendermos os romances a partir da teoria da escritora.

Cabe aqui explicar que uso o conceito de performances de gênero como desenvolvido por Judith Butler (2019), tendo em vista que é uma compreensão bastante atual e que mesmo sendo de uma pensadora “ocidental”, não se distancia dos argumentos de Oyewùmí (1997). Para Butler (2019), o corpo é compreendido como um receptáculo que absorve e incorpora ações performativas previamente vistas no contato com o mundo. Consequentemente, essas reproduções moldarão a expressão da identidade e da subjetividade e aos modos de existência do indivíduo. Para ilustrar essa afirmação, Butler sugere que o gênero “é um estilo corporal, um ‘ato’, por assim dizer, ao mesmo tempo intencional e performativo, de tal forma que performativo possa significar tanto ‘dramático’ quanto ‘não referencial’ (BUTLER, 2019, p. 226). Em outras palavras, o corpo e sua própria linguagem reproduz atos dramatizados e intencionais que constituem o que ela chama de performance de gênero. De modo geral, performar um determinado gênero é um conjunto de ações desenvolvidas diariamente para cumprir padrões de comportamentos repetitivos que são absorvidos em diferentes esferas com a finalidade de obter uma validação social. Contudo, esses padrões de performance ainda estão muito enrijecidos nos binarismos ontológicos masculino/feminino, homem/mulher que ditam como o corpo é culturalmente percebido. Ademais, os atos performáticos dos corpos em transe das religiões afro-atlânticas se alinham, ao mesmo passo que desalinham, as reguladoras performatividades de gênero e suas características predeterminadas.

Em seu livro *We Real Cool: Black Men and Masculinity* (2013), bell hooks descreve a masculinidade negra como subordinada a uma masculinidade branca hegemônica. Esta masculinidade outra e negra, em comparação com a branca, apresenta características como virilidade, hipermasculinidade, truculência, violência, hiper sexualização e anti-intelectualismo obscurantista. O texto também critica essa concepção (re)produzida pelos discursos hegemônicos, uma vez que, por se tratar de performatividades, as masculinidades não são fossilizadas ou solidificadas e são passíveis a mudanças relacionadas ao ambiente de atuação, pois são fluidas e plásticas. Essas características, portanto, são mecanismos de inferiorização e racismo, pois tendem a subjugar e caracterizar sujeitos negros como em uma eterna subalternização ao branco.

As personagens aqui observadas, Zeca e o ferreiro, certamente possuem algumas das características descritas acima. O personagem do romance de Morrison é um homem de poucas palavras. Ele desestabiliza Florens pelo seu porte robusto e ela prontamente se entrega a ele. A

descrição das cenas com conotação sexual implica uma performatividade quase que invejável por parte do ferreiro, o que decerto colabora para a hiper sexualização daquele corpo. E a violência física é representada quando, em um momento de fúria, o ferreiro estapeia Florens. Há ainda um discurso violento direcionado à personagem, o que implica elementos de violência psicológica descrita no romance. No entanto, podem essas características ser lidas apenas por meio do olhar maniqueísta de bem e de mal da sociedade ocidental? Eu argumento que não, mas prontamente me posiciono contra qualquer forma de violência e afirmo que tais ações apresentadas no romance são, sim, atos violentos, afinal também me encontro inserido numa sociedade em que binarismos, infelizmente, são essenciais para compreender as relações inter e extra sociais no ocidente. Todavia, o que busco com esta pesquisa é promover uma leitura outra das atitudes da personagem, uma que promove a percepção das características de Ogum na performatividade da masculinidade do ferreiro. Silva e Paulino (2022) afirmam que essa característica da personagem, a violência, está diretamente relacionada com uma das particularidades do Orixá guerreiro. Ogum é sanguinário e não têm misericórdia, mas suas ações lidas como violentas são motivadas por fatores externos (PRANDI, 2020). Seu ato agressivo em relação à Florens é desencadeado pela agressão de Florens ao seu querido Malaik, a criança adotada:

Ao ver o menino parado e mole no chão com aquele fio de vermelho saindo da boca sua cara fica arrasada. Você me empurra e grita o que você está fazendo? grita não sente pena? Com tanta ternura você carrega ele, o menino. Quando vê o ângulo do braço dele você grita. O menino abre os olhos depois desmaia outra vez quando você torce o braço para o devido lugar. É, tem sangue. Um pouco. Mas você não está lá quando acontece, então como sabe que eu sou a culpada? Por que me empurra sem ter certeza do que é verdade? Você vê o menino no chão e pensa mal de mim sem perguntar. Você está certo mas porque não pergunta? **Eu sou a primeira a apanhar. Me bate na cara com as costas da mão. Eu caio, me encolho no chão. Muito.** Sem pergunta. Você escolhe o menino. Chama o nome dele primeiro. (MORRISON, 2009, p. 131-132, grifo meu)

Embora nenhuma forma de agressão justifique outra, o que percebo aqui é que, numa visão ocidental, o ferreiro é mais um preto violento e descontrolado. Ele age de forma violenta para proteger a criança que ele nutre. Ao mesmo tempo que ele performa um traço de uma masculinidade esperada para ele, o negro violento, ele distorce e desestabiliza outra, a um pai cuidadoso e feroz. Essa é mais uma das características de Ogum, como afirma Prandi:

Na vida cotidiana, porém, nem tudo se resume à busca de novos caminhos. Muitas paixões nos levam por vias obscuras e desejos inconfessos, que demandam a violência em sua resolução. A mão que afaga também mata. Às vezes, ao invés de construir pontes, é preciso demoli-las. Fechar caminhos, ao invés de abri-los. O orixá

é como a natureza, é a natureza. Ela nos tem dado muito do que é benéfico, do que é útil, mas também muito do que é perigoso e destrutivo. O mesmo rio que dá o peixe para comer também inunda as casas e retira vidas. (PRANDI, 2020, p. 109)

Primeiro, para compreender a violência como forma de ensinamento e de mudança de perspectiva, faz-se necessário o exercício de resetar a mente para conceitos simplistas de bem e de mal. Vemos que, a partir da cosmovisão dos Orixás, essa reação que muitos lerão como errada, é passível de outras interpretações. Talvez houvesse uma outra forma de resolução de conflitos que não envolvessem a violência, como é o caso do tapa e das agressões verbais direcionadas a Florens pelo ferreiro, mas, de acordo com Prandi, ao se tratar de Ogum, esse ponto é tão natural quanto a própria natureza. Essa força destrutiva tem significado de recomeço, e é justamente o que acontece com Florens depois do ocorrido. Ao voltar para casa depois da discussão com seu amado, “ela havia se tornado intocável” (MORRISON, 2009, p. 142) e também “completa” (2009, p. 151). Ogum, mesmo sendo um Orixá, uma divindade do panteão Iorubá, antes de ser santo, era humano, e, portanto, carrega consigo as falhas de um humano. Ao ler o ferreiro como um espelho de Ogum, percebo que traços de sua personalidade e masculinidade, perpassadas pela ancestralidade, são remetentes ao encantado.

Em *Compaixão*, Morrison, em comunhão com seu trabalho de evidenciar tradições africanas no mundo ocidental, também apresenta no ferreiro a maternidade transferida, em inglês, *othermothering*, como forma de desconstruir pressupostos da masculinidade negra. O conceito de *othermothering* foi desenvolvido, primeiramente, por Patricia Hill Collins (1994) e está diretamente ligado às tradições culturais do oeste africano em que mulheres adultas cuidam de crianças de suas comunidades sem levar em conta os laços familiares e sanguíneos. No entanto, a noção de *othermothering* pode ser expandida para incluir esse cuidado para outros adultos que não desenvolveram as habilidades necessárias durante a infância e precisam passar por um processo de cura (MERCER, 2016). O ferreiro é responsável por cuidar de Malaik, a criança, mas também é a pessoa responsável por promover a Florens novos caminhos, o que pode ser compreendido quando a personagem afirma que o ferreiro “é [seu] formador e [seu] mundo também” (MORRISON, 2009, p. 69). Isso significa dizer que parte do processo curativo de Florens, que pensa ter sido abandonada pela mãe quando na verdade foi entregue a Jakob Vaark numa desesperada tentativa de proporcionar à filha uma escravidão mais branda, é reservada ao ferreiro, a personificação de Ogum.

De acordo com Mercer,

os textos escritos por Morrison apresentam uma miríade de exemplos no que tange ao processo feminino e maternal de *Othermothering* (Maternidade transferida): [a] atenção e o cuidado dados por Nan e Denver a Sethe no livro *Amada*; o cuidado cauteloso de ambas Violeta (Violet) e Alice uma pela outra em *Jazz*; E a as ações atenciosas e de cuidado de Lina para Florens em *Compaixão*, são exemplos sólidos desse processo.” (2016, p. 38)

Além desses exemplos, o autor sugere que ao mesmo tempo em que Toni Morrison aborda esse tópico em seus romances com o objetivo de evidenciar elementos da cultura africana presentes na sociedade estadunidense afrodescendente, ela inclui representações masculinas no processo com a finalidade de criar um distanciamento entre o gênero e a maternidade transferida, a qual se manifesta como uma função centrada na mulher. Percebo essa característica como uma narrativa de resistência que procura desestruturar estereótipos racistas que foram impostos aos corpos negros, mais especificamente os corpos negros com falo.

Para bell hooks, a sociedade considera homens negros “como animais, selvagens, estupradores natos e assassinos. [Todavia], [a] opinião [desses homens] na construção da sua representação foi totalmente desconsiderada” (hooks, 2004, p. 10). Ainda, conforme hooks “[os] homens negros, no que tange a sua individualidade, na essência de uma sociedade capitalista e patriarcal de supremacia branca, são vistos como seres selvagens, bárbaros, irracionais e insensíveis” (hooks, 2004, p. 10). Se o ferreiro e suas performances de masculinidade forem lidos com base nessas características, a personagem apresenta alguns desses atributos descritos, reafirmando a norma performática, mas também revela padrões distintos dos comumente retratados por teóricos e críticos da masculinidade negra, como a “pouca dedicação paternal” (hooks, 2004, p. 95), e a necessidade de exercer um papel de “dominância emocional e física nas mulheres” (MAJORS, 2017, p. 17, tradução nossa)⁹. Adicionalmente, perceber essa diferença requer uma leitura diferenciada da personagem, uma que considere uma masculinidade que antecede essa versão descrita e criticada por hooks e Majors e uma que anteceda a própria ideia de masculinidades. Portanto, mesmo estando nos Estados Unidos, essa personagem com forte conexão com uma África pré-colonial porta características daquele momento específico. O que implica dizer que a personagem carrega consigo uma masculinidade envolvida de uma feminilidade ancestral. Argumento ainda que tal característica, a violência, assim como quaisquer outras características genderizadas, não deveria de fato ser atrelada à performance da masculinidade do ferreiro, visto que Orixás e sociedades Iorubás pré-coloniais não eram genderizados. Por outro lado, chamo a atenção para

⁹ No original: the emotional and physical domination of women.

importância de compreender que o processo etnicida do colonialismo foi tão brutal e violento que é quase impossível recriar um passado sem tais amarras. A violência, por esse ângulo, não deveria ser genderizada ou associada à cor da pele, por isso, ler o ferreiro com essa característica não deveria ser uma leitura de sua masculinidade.

Ao teorizar que distinções sociais e hierarquização baseada no gênero é uma construção pós-período colonial, com o crescimento da hegemonia europeia ao redor do globo, tais distinções continuam sendo reproduzidas na contemporaneidade. Como prova, Oyěwùmí reflete que nas sociedades Iorubá há uma dominação masculina e isto também pode ser visto na espiritualidade. Em momentos anteriores, as divindades e espíritos do panteão Iorubá não possuíam distinção de gênero. Todavia, após esse processo que culminou na desestruturação e reestruturação do culto aos Orixás, Olodumaré, considerado o deus supremo, tem sua imagem associada ao ser humano do gênero masculino, tal como a grande maioria dos Orixás. Por isso, no primeiro capítulo, intitulado “Decolonizing the Intellectual and the Quotidian: Yorùbá Scholars(hip) and Male Dominance”, presente na coletânea *Gender Epistemologies in Africa: Gendering Traditions, Spaces, Social Institutions, and Identities* (2011), a pesquisadora traz uma importante inquietação ao relacionar genderização e espiritualidade, principalmente no que tange ao culto aos Orixás, já que, com a diáspora, a devoção a essas divindades se espalhou pelo globo, principalmente pelas Américas.

Nem sempre foi assim. A língua iorubá é agênero. Pronomes e nomes próprios são excluídos de separação de gênero, diferentemente do que acontece com diversas línguas latinas, a exemplo da portuguesa e da francesa. As sociedades Iorubá pré-coloniais, tal como a língua, também não faziam distinções sociais a depender do sexo. O que havia era uma relação de senioridade, isto é, a hierarquia entre idades nas interações sociais era mais importante do que a morfologia corporal do indivíduo. Hoje esta distinção é bastante delineada. Oyewùmí argumenta que a Academia, em função da forte presença masculina contaminada por uma visão genderizada faz com que as antigas tradições que inicialmente não valorizavam o gênero do indivíduo sejam reforçadas. A título de exemplo, ela afirma que pesquisadores pós-coloniais que estudam o Ifá, sistema de sabedoria Iorubá, desviaram a matriz desses conhecimentos por leituras genderizadas. Segundo ela, gênero não é ontológico nas religiões iorubá. O patriarcado e a dominação masculina não estava presente nas sociedades pré-coloniais e a prova é a oralidade, essa englobando os cânticos e dizeres em uma linguagem neutra. Contudo, hoje é, devido a problemas intencionais de tradução dos textos em Iorubá. Isso significa dizer que, com a dominação do inglês e a dominação masculina, categorias que não eram genderizadas

passaram a ser e, por isso, divindades que não possuíam gênero definidos agora o tem, inclusive o Deus supremo, como relatei anteriormente.

Outro problema de tradução que vai para além do linguístico é a tradução dos símbolos espirituais Iorubá comumente associados com valores cristãos. O Orixá Exu, devido ao racismo religioso que demoniza religiões de matriz africana, é erroneamente interpretado como o diabo cristão. Essa leitura da divindade é equivocada e errônea, tendo em vista que não há um diabo no culto aos Orixás e compreender Exu, um dos Orixás mais complexos do panteão Iorubá, como uma simplista reprodução do mal é reduzir sua essência. Como afirma Prandi, “o dualismo entre o bem e o mal, tão caro à cosmovisão ocidental, é estranho às civilizações onde nasceram as religiões dos orixás” (2001, pp. 109-110).

Mais um ponto que foi inadequadamente traduzido foi a presença do/da Ajé: uma pessoa dotada de poderes e habilidades que um ser humano ordinário não possui. As/Os Ajés foram traduzidas para a modernidade como portando um corpo feminino e que possuem a habilidade de causar o mal ao “ser humano”, esse referenciando a categoria homem. Nessa nova tradução das Ajés, há uma nova associação do maligno com o corpo feminino, o que certamente influencia uma leitura tendenciosa do papel feminino na espiritualidade Iorubá. Em contrapartida, Oxum, Orixá que representa as águas doces, é uma divindade, mas também é uma Ajé, possuidora de poderes sobrenaturais. Então, de acordo com a lógica adotada, esse grande espírito que rege as águas doces deveria também ser interpretada como um ser maligno, entretanto não é. O questionamento e crítica de Oyewùmí em relação às Ajés se concentra na seletividade que essas traduções e interpretações são reproduzidas. Ela afirma ainda, baseada em uma tradução levando em consideração a língua neutra, que as Ajés não são entidades malignas, foram construídas para serem assim por meio de falhas intencionais na interpretação. Ajés são pessoas dotadas de grandes poderes capazes de beneficiar as pessoas ao seu redor e não são distintas por gênero e nem são malignas, afinal o binarismo entre bem e mal não é tão delimitado em tais religiões.

A partir dessa forte imposição de gênero nas sociedades colonizadas, as instituições de gênero começaram a interferir nas atividades religiosas, como visto anteriormente. Com a genderização, Belizo-De Jesús (2015) afirma que religiões afro-atlânticas como a Ifá cubana e Santeria reproduzem discursos da heteronormatividade e criam espaços de exclusão para mulheres e pessoas homossexuais com características ditas afeminadas, o que, de acordo com Oyewùmí, não ocorria em sociedades Iorubá pré-coloniais. No Candomblé, por outro lado, embora haja uma tensão entre os gêneros, dada as divisões de tarefas relacionadas à morfologia

corporal, não há uma clara distinção hierárquica baseada no gênero, já que todas as funções desempenhadas na casa e no terreiro são de extrema importância.

Em relação à questão de gênero relacionada ao Candomblé, Giu Nonato (2017), escreve a partir do lugar de fala de uma travesti iniciada:

Eu sou travesti, portanto não há espaço neste mundo que eu possa habitar sem causar desconforto e estranhamento—a não ser a esquina. Mas tive a sorte de ser acolhida por uma família de axé que me reconhece enquanto mulher e assim me respeita, exceção a uma regra: **em diversas casas de Candomblé a noção de SEXO BIOLÓGICO e o desrespeito ao NOME SOCIAL ainda sujeita travestis, mulheres transexuais e homens trans a diversas discriminações TRANSFÓBICAS dentro das religiões de matriz africana.** (NONATO, 2017, on-line, grifos da autora)

Mesmo narrando que o ambiente ainda é transfóbico, ela reflete que o terreiro é um lugar que acolhe gêneros dissidentes. Baseada em sua vivência com a religião e “sem o amparo de pesquisas acadêmicas específicas”, Nonato reflete que, por estarem localizados em lugares marginalizados geograficamente, ou seja, nas periferias, esses ambientes são mais propensos a aceitarem pessoas marginalizadas, a exemplo das pessoas trans, travestis e membros da comunidade *queer*, que também se encontram, na maioria dos casos, excluídas do convívio social. Ela ainda considera a constante inversão de papéis de gênero, devido à incorporação das entidades, como fator que colabora para a aceitação de pessoas trans nas rodas, afinal, se o Orixá não faz distinção de gênero, quem seríamos nós para o fazer. Segundo ela,

Mulheres iniciadas para aborós, os orixás masculinos, quando “viram no santo”, ou seja, no momento do transe, se tornam a própria divindade em terra, carregando as vestes e ferramentas de um rei, um guerreiro, ou um caçador, de acordo com seu Orixá. Carregam também em suas personalidades as características destes homens mitológicos. São mulheres, porém mulheres de “santo homem”, portanto há a expectativa de que elas sejam avessas a uma feminilidade hegemônica, padrão. Os homens iniciados para yabás, orixás femininos, igualmente carregam a feminilidade de suas mães em seu jeito de ser e durante o transe todas as vestimentas e adereços femininos adornam seus corpos. (NONATO, 2017, on-line, grifos da autora)

Essa linha entre performances do masculino e do feminino é bastante turva no Candomblé, possivelmente devido à sua origem em uma sociedade agênero. Mesmo o Candomblé acreditando que os Orixás são divindades com corpos humanos, algumas vertentes, como o Candomblém bantu, a divindade suprema Nkisi não tem gênero definido. Outro exemplo é o Orixá Oxumaré, considerado um metá-metá, isto é, um Orixá que transcende o binarismo das categorias de gênero. Esse Orixá, na tradição Iorubá, representa símbolos como

o arco-íris e a cobra, sendo este último situado na classe dos animais que trocam de pele e se regeneram, propiciando reinícios e (trans)formações.

Homero Dantas Ragnane (2019), ao pesquisar sobre a relação que o transe e as incorporações possuem nas performatividades de gênero, confirma que o Candomblé tem uma grande ligação com o matriarcado e, portanto, a feminilidade é aceita tanto em homens quanto em mulheres, mesmo com interferências das noções binárias de gênero. Contudo essa forte presença feminina é maior nos estados do nordeste, relata.

Curiosamente, *Torto Arado* representa em seu enredo a força do matriarcado. Embora Zeca seja o curador da região circundante à Água Negra, e João do Lajedo também seja um líder espiritual com grande influência religiosa, o poder concedido a Zeca foi devido à negativa de Donana, sua mãe. Donana demonstrava, desde jovem, uma grande ligação com o plano espiritual, porém, não estava preparada para assumir o pesado fardo de ser uma curadora. Consequentemente, os encantados tomam seu filho como parte do trato. Salu, mãe das protagonistas e mulher de Zeca, também tem papel primordial, assim como Donana, quando o assunto é trazer uma nova criança ao mundo:

Foi também o Velho, segundo meu pai, que designou Salustiana Nicolau como parteira. Eram as forças do seu encanto que guiavam as mãos e os saberes de comadre Salu na condução do parto. Pelo menos era isso que dizia quando era indagado por alguém que não tinha vivência em nossas paragens (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 57)

Percebe-se, então, que a narrativa de Vieira Junior promove uma quebra das expectativas do gênero dentro da estrutura do jarê. Vê-se que tanto Donana quanto Salu são figuras femininas de fundamental importância para o enredo cosmológico da narrativa. Claro que a presença de João do Lajedo, uma personagem masculina, como sendo um grande curador e líder espiritual num ambiente em que o matriarcado deveria ser mais acentuado, é prova de que a diegese apresenta uma leitura do mundo real. No entanto, o matriarcado não é esquecido, uma vez que Donana foi a verdadeira escolhida.

Ademais, essa normalização da performance do feminino em corpos biologicamente masculinos é ainda mais aceita devido ao transe. O transe, nas primeiras décadas do século XX, era restrito às mulheres, já que a incorporação era a marca da feminilidade. Portanto, homens não se permitiam serem penetrados ou incorporados, com exceção dos homossexuais. Contudo, há uma mudança nesse paradigma e pessoas hétero e com pênis também são iniciadas no transe. Peter Fry (1982), ao observar as performances de homossexuais nos terreiros de Recife, constata que há uma cultura de gênero nos terreiros. Essa cultura leva em consideração 1) as

performances públicas dos adeptos, em termos de gênero, tanto no cotidiano quanto durante as cerimônias; 2) polos de oposição entre masculino e feminino, ativo/passivo, que serviriam de linguagem para tais performances. Ou seja, as práticas e preferências sexuais determinariam as performatividades de gênero dos praticantes, reforçando ideias genderizadas dentro do Candomblé. Em contrapartida, Luís Felipe Rios (2011) cria um esquema que tenta eliminar o binarismo entre masculino e feminino, ativo e passivo do modelo proposto por Fry e que se divide em três partes diferentes: okós, adés e loces. O primeiro grupo é composto por homens com características ditas masculinas que preferem penetrar quando se relacionam sexualmente; o segundo é formado por homens afeminados e sexualmente passivos; já o terceiro grupo engloba pessoas com preferências sexuais que variam entre o ativo e o passivo, ou seja, os versáteis, uma mescla entre os dois primeiros grupos. Ainda que haja um desejo desse modelo de se distanciar do binarismo, a genderização ainda está presente devido à divisão de categorias por meio das práticas sexuais e da importância da penetração no processo, o que exclui completamente outras práticas sexuais que não envolvam a penetração ou adeptos que não sintam quaisquer desejos sexuais. Vejo esse novo sistema como um pouco melhorado em comparação ao anterior, mas ainda assim é limitado.

Ao correlacionar esses termos com a mitologia genderizada do candomblé, a saber, aboró, iabá e metá-metá, Ragnane relata que, nas funções, isto é, no momento de preparação das festas do xirê, as atividades de limpeza e preparação, embora não sejam restritas, se concentram nas mãos das mulheres ou adés, o grupo de homens afeminados e passivos. Paralelamente, os praticantes que performam uma masculinidade hegemônica, os okós, muitas vezes se restringem ao ócio e à observação.

No Candomblé, o que liga o orixá ao adepto é o transe, “portanto, é possível pensar o transe enquanto idioma de constituição de pessoas no Candomblé em uma dinâmica dialética entre Orixá e adepto, na qual ambos se constroem mutuamente.” (RAGNANE, 2019, p. 18). Então, de acordo com Pai Paulo, um Pai de Santo entrevistado pelo pesquisador, ao ser questionado se “as iabás (orixás femininas) não usam roupas femininas quando no corpo de homens”, o babalorixá replicou que era necessário que se fizesse a distinção entre o corpo em transe e o corpo “de cara limpa”, aquele que não está em transe, e, portanto, quem usava a roupa era a Orixá, não o homem possuído. O discurso de Pai Paulo demonstra a necessidade de preservar a masculinidade, o que corrobora as interferências sofridas no Candomblé devido a agenda colonial.

Em *Torto Arado*, Zeca Chapéu Grande é um curador de jarê que, assim como Pai Paulo, reproduz discursos e performances de uma masculinidade, grosso modo, tóxica, como podemos ver a seguir:

Foi na noite de santa Bárbara, em dezembro, e meu pai, apesar de suas obrigações nas brincadeiras de jarê, havia acordado mal-humorado, com respostas lacônicas às perguntas que lhe faziam. Só os mais próximos, como nós, sabíamos o porquê do desconforto visível em seus gestos. No fim da tarde, dona Tonha trouxe, numa caixa antiga, adornos de encantada que meu pai vestiria à noite, depois da ladainha e à medida que os espíritos chegassem e lhe tomassem o corpo para se fazerem presentes. Na caixa estavam guardadas as roupas de santa Bárbara, Iansã, a dona da noite, lavadas e passadas desde a última vez que Zeca a havia vestido. A repulsa pelas vestes era tanta que a roupa não era guardada no quarto dos santos como as demais, mas na casa de Tonha, ela mesma cavalo para a encantada nas noites de jarê. (VIEIRA JUNIOR, 2019, pp. 62-63)

Vejo que o discurso de Pai Paulo, tal como a atitude de Zeca, está dominado pela ideia genderizada imposta durante séculos pelo colonialismo que homens que baixam entidades iabás (femininas) têm sua masculinidade protegida pelo transe. Assim, o que deveria ser uma libertação das amarras do gênero acaba se tornando mais um elo na corrente das amarras coloniais:

Zeca Chapéu Grande se envergonhava de ter que deixar as calças que honravam a sua posição de liderança na fazenda, como pai espiritual, e vestir saias, emprestando seu corpo a uma mulher. Fazia porque era a sua obrigação, compromisso que havia assumido quando se curou da loucura e se fez no santo na casa de João do Lajedo, em Andaraí. Mas se envergonhava, porque a audiência era formada por seus compadres e vizinhos, que muitas vezes conduzia nos trabalhos de mutirão para a fazenda. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 63)

O transe, a partir dessa visão contaminada pelas performatividades de gênero acaba por ser um escudo que permite que homens se vistam e ajam, isto é, performem como as iabás sem afetarem as suas próprias masculinidades quando “de cara limpa”. Mesmo havendo a possibilidade dessa leitura mais crítica, percebe-se que há, no Candomblé, um afrouxamento dessas performatividades à luz das cosmologias africanas, uma vez que permite uma expressão que, mesmo que limitada, avance em relação ao binarismo:

Dali, do quarto quente dos santos que rescendia a suor e alfazema, Zeca, que agora abrigava santa Bárbara, vestia a saia vermelha e branca, engomada com todo zelo por dona Tonha, e com o rosto encoberto pelo adê lustroso, ornado de contas vermelhas, saiu empunhando a espada de madeira feita por ele mesmo. A espada, pequena, cortava o ar com seus movimentos ágeis. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 64)

Então, mesmo “envergonhado [...] por ter que se vestir com saia e adê” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 106) de Santa Bárbara, Zeca o fazia por um dever ancestral. Na narrativa, o jarê é apresentado como um ambiente de desconstrução e reestruturação de gênero e o trabalho do autor se assimila com o de Morrison em *Compaixão*, ao apresentar novas perspectivas que desconfiguram visões estereotipadas e racistas em relação à cultura do povo preto.

A pesquisa de Ragnane que tinha foco em perceber a relação do Candomblé com a transexualidade, principalmente em relação ao transe, mostra que em alguns terreiros ainda há uma enorme resistência em aceitar esses corpos dissidentes, ou seja, corpos que por si só subvertem e redesenham o que é performar gênero. Nesse sentido, os terreiros ao precisarem de validação do público para atestarem seu prestígio, infelizmente mantêm muito dos estigmas reproduzidos na sociedade naquele espaço, inclusive a discriminação com pessoas da comunidade *queer*, principalmente com as pessoas trans e travestis. Por outro lado, Pais e Mães de Santo com perspectivas mais liberais, a exemplo de Mãe Bárbara, diz que: “se um orixá escolhe uma travesti, saibam que ele escolheu com plena consciência que ela era travesti. Orixá não vê gênero, vê apenas o coração de cada um” (RAGNANE, 2019, p. 20). Diante disso, Ragnane conclui seu trabalho intitulado “Quem pode usar saia nessa roda? Reflexões etnográficas acerca das elaborações de gênero no Candomblé Paulista” afirmando que “O povo-de-santo ressignifica noções e categorias como tradição, matriarcado, feminilidades, masculinidades, homem, mulher e com isso constrói outros sentidos e direções de existência e experiência” (RAGNANE, 2019, p. 21), mesmo estando inseridos em noções de uma heteronormatividade tóxica. Por essa fluidez de gênero presente nas múltiplas vertentes dessa religião, observo Zeca Chapéu Grande por uma perspectiva de gênero que sofre interferências de uma espiritualidade ancestral. Entendo que essa mudança de perspectiva que chamei de liberal algumas linhas acima, na verdade não deve ser vista como um progresso, visto que a ideia de gênero não existia na matriz dessas religiões, então, o que Pais e Mães de Santo fazem agora ao desassociar gênero e transe é um resgate das tradições pré-coloniais. Um resgate de uma ancestralidade, por assim dizer.

4.1 Corpo: uma arma ancestral contra o carregamento colonial

Ao falar sobre guerrilha epistemológica, Luiz Rufino defende a necessidade de usar a ancestralidade e o corpo como forma de despachar o “*carregamento colonial*” (2017, p.30, ênfase do autor). Para ele, há a necessidade de ser transgressor, o que implica ser e existir para além do

cárcere racial; viver para além do que o projeto colonial planejou para as minorias majoritárias. Para ele, a decolonialidade deve ser vista como uma forma de reencantar o mundo para além de um modismo acadêmico, tal como Grosfoguel e Maldonado-Torres. Porém, é necessário que a fragmentação dos corpos, ou os cacos do massacre ontológico, sejam reunidos e reinventados no processo de encantamento.

O encanto, que é a oposição à política de desencanto, isto é, o mundo colonial e capitalista, é uma política plural, que aceita outros modos de ser e existir no mundo e que nega a ideia de unidade pregada pelos centrismos. Essa poética decolonial conecta materialidade e espiritualidade, diferentes espaços-tempo e ancestralidade, “ou seja, o encanto é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas” (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 8). Percebe-se, portanto, a necessidade de novas ontologias, novas epistemes e novas poéticas que são encontradas na ancestralidade, visto que, para Luiz Rufino, a ancestralidade é “sabedoria pluriversal [e] um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida” (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 39). Para o pesquisador, “o não esquecimento, a invocação, a incorporação, o alargamento do presente, o confiar da continuidade e do inacabamento passado de mão em mão compartilhado em uma canjira espiralada é [...] uma ação decolonial” (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 39). *Torto Arado* e *Compaixão* são literatura-terreiro, inseridas em uma poética de encantamento do mundo a partir de uma apresentação de modos outros de perceber a vida e de existir. Tais narrativas, a partir dessas novas formas de compreender o mundo vindas de outros lugares fora da Europa, descentraliza o humano ao trazer para a discussão forças espirituais ancestrais, ou seja, a magia dos Orixás e dos encantados.

A saída para a decolonização vai além do resistir, hoje é necessário uma política poética de encantamento. É preciso apelar para o ancestral, para o espiritual, e para a natureza, já que o desencanto é um projeto contra a vida. Muniz Sodré, em seu texto “O abraço do beija-flor e a viagem da educação” (2022), diz que os povos iorubá cercam um objeto de todos os lados para poder aprender as diversas perspectivas do instrumento estudado, então, tento cercar as obras de Morrison e Vieira Junior de modo a lê-las como poética de encantamento do mundo. Promovo uma leitura dessas narrativas como sendo oferendas para descarregar o desencanto através da experiência do corpo violentado, mas resiliente das personagens e considerando pluralidades epistêmicas representadas nas histórias. Vê-se que as obras desestabilizam as noções de gênero, mais precisamente as performances de masculinidade baseadas em uma ancestralidade cosmológica. *Torto Arado* e *Compaixão* são literaturas de encantamento que descarregam e desestabilizam o projeto colonial.

Simas e Rufino, ao discutirem sobre uma política de encantamento do mundo, afirmam que “Para a maioria dos seres que não experimentam o mundo a partir dos alpendres da Casa Grande, das sacadas dos sobrados imperiais e das salas de reunião de edifícios de grandes corporações, cabe entender o encantamento como ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: armação da vida, em suma” (2020, p.6). As narrativas trazem a visão de quem teve os antepassados forçadamente trazidos em navios e confinados em senzalas, portanto, elas são a concretização de um ato desobediente; um ato de armação da vida. Ainda, de acordo com os pesquisadores, o corpo tem um papel importante no encanto do mundo, tendo em vista que

[o] corpo, afinal, pode ameaçar, mais do que as palavras, de forma mais contundente o projeto colonizador fundamentado na catequese, no trabalho forçado, na submissão ostensiva da mulher e na preparação dos homens para a virilidade expressa na cultura da curra: o corpo convertido, o corpo escravizado, o corpo feito objeto e o corpo como arma letal. Este Brasil é um país de corpos doentes, condicionados e educados para o horror como empreendimento. (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 12)

Assim, as narrativas também descrevem corpos mutilados, como os das irmãs protagonistas, corpos baleados, como o de Servó, corpos encantados, como o de Zeca Chapéu Grande, corpos endurecidos, como o de Florens, corpos curados como o de Rebekka e corpos amadurecidos e menos fraturados, como o de Sorrow, para contar histórias. Para Luiz Rufino (2017), a agenda colonial tem a missão de desencantar o mundo e, por isso, há a necessidade de criar novas ontologias e novas epistemes que caminhem em sentido contrário a essa pauta. Por isso, me atenho à gramática poética das encruzilhadas como forma de ler o mundo e encantá-lo, “[a]final, a própria noção de encruzilhada é um saber praticado ancestralmente que aqui é lançado como disponibilidade para novos horizontes que reivindicam a sofisticação de um mundo plural, pujante e vigoroso, contrário e combativo ao desencanto e à escassez do mundo” (RUFINO, 2017, p. 40).

É inegável que em *Torto Arado* e em *Compaixão* há uma invocação de saberes ancestrais manifestadas nas múltiplas formas do ser e do existir para além das impostas pelo carrego colonial. E é a partir da pedagogia das encruzilhadas que observo o cruzo de ancestralidade, corpo, gênero e transgressão nesses trabalhos. As narrativas são lidas aqui como narrativas contemporâneas sobre a escravidão, e que pela estrutura do gênero já invocam uma ancestralidade, isto é, uma conexão com quem vem primeiro. Então, “[a] invocação da ancestralidade como um princípio ontológico, epistemológico e semiótico é, logo, uma prática em encruzilhadas” (RUFINO, 2017, p. 40). Os romances devem ser compreendidos na encruzilhada, esse ambiente de transgressão de binarismos e de reconstrução de saberes ancestrais porque a cerne deles é transgredir. Contudo, essa cruz não significa a substituição

de valores, mas como o nome dessa poética sinaliza, uma encruzilhada de conhecimentos. Vê-se, a partir de uma leitura dos romances com as lentes aqui propostas, que não há um apagamento ou substituição das marcas do pacto colonial nas diegeses, uma vez que essas cicatrizes jamais desaparecerão. Há no entanto uma encruzilhada, a pedagogia de Exu, que permite a apresentação de uma dimensão plural. É nesse passo que, em *Torto Arado*, Caboclos e Orixás são seres Encantados para a comunidade de Água Negra e para os adeptos do jarê, mesmo tendo origens distintas. É por isso que em *Compaixão* não há uma exclusão dos dogmas do cristianismo, mas uma união de saberes indígenas e africanos, representados por Lina e o ferreiro, para um fim comum, a cura para infortúnios das personagens da trama. Nos romances estudados nesta dissertação, estudos de gênero e cosmologias são postos em uma encruzilhada, mas não a fim de mostrar como eles corrompem modelos predeterminados pelo projeto colonial eurocêntrico, mas como apresentação da existência de novas ontologias e epistemes; de novas formas de compreender as próprias noções de gênero.

Ademais, as batalhas da encruzilhada da pedagogia de Exu se dividem em três diferentes campos: o ético, o político e o estético. Ético, pois se preocupa com a transformação do conhecimento ao transgredir o “desmantelo cognitivo” imposto pelo carrego colonial; político, pois tem uma perspectiva antirracista; e poético, pois surge com o cruzo de conhecimentos subalternizados. Essa pedagogia, por ser compreendida como a essência do Orixá Exu, instaura uma desordem, a fim de ordenar os caminhos, pois Exu é uma encruzilhada de três caminhos e confunde a ordem. A encruzilhada despacha o carrego colonial (RUFINO, 2017).

Compreendo os trabalhos de Morrison e de Viera Junior como literatura-terreiro de encantamento que coexistem na encruzilhada. Então, nas obras citadas, escravidão, corpo, gênero e religião são elementos de uma cosmopolítica, uma vez que existe na encruzilhada a fim de dismantelar a ordem criada pelo colonialismo. É necessário então, reconhecer a ancestralidade como elemento primordial para esse dismantelo, porque retomar as dores do passado é substancial para a invenção de novo corpos: livres e combatentes de qualquer espreitamento do poder colonial. “Assim, a ancestralidade inscreve-se nos limites da própria vida. A dimensão do ancestral está imbricada na imanência do ser, fundamenta tanto uma ontogênese, como também uma ontologia” (RUFINO, 2017, p. 39).

Então, percebo que a problemática da escravidão como apresentada nas narrativas contemporâneas sobre escravidão é um fenômeno transcultural que cruza epistemes e modos distintos de existir no mundo como projeto de encantamento. O corpo negro-diaspórico, tal qual a experiência ancestral, são armas que desarmam o desencanto causado pelo carrego

colonial. A pedagogia de Exu é transgressora, ela “não nega a existência de possibilidades, mas a reivindicação de uma possibilidade como sendo a única credível” (RUFINO, 2017, p.112), assim como as literaturas em diáspora, as narrativas de escravizados, as narrativas contemporâneas sobre a escravidão, as literaturas terreiro, *Compaixão* e *Torto Arado* refletem e proporcionam uma reflexão sobre a relação escravidão/corpo/sexualidade/gênero/religião como uma cosmopolítica, isto é, busca ecoar as “vozes dos viventes e vibrantes silenciados, aqueles que, geralmente, são as maiores vítimas do antropocentrismo ético” (SEVERO e BUZATO, 2023, p. 15).

5 CAMINHOS PARA NOVAS ENCRUZILHADAS

Nada é por acaso. E por isso, cara pessoa leitora, preciso chegar ao fim da minha narrativa para poder conseguir o título de Mestre. Mas para alcançar esse feito, preciso te contar o que eu encontrei com essa investigação científica tão longa e prazerosa de desenvolver. Quando comecei a ler o *corpus* desta dissertação, eu encontrei vozes traduzidas em palavras e postas no papel. Vozes agoniadas para relatar processos de violência que foram e continuam sendo infligidos na vida das pessoas negras diariamente. Vozes que, por muitos anos, foram silenciadas, mas que agora os gritos sonoros das histórias aqui estudadas se recusam a não serem ouvidos. Eu fui apenas um meio de fazer com que tais brados ecoassem um pouco mais nesse programa conceito 7.

Comecei meu texto te dizendo a forma com qual cheguei no meu tema, a final, nada é por acaso, não é mesmo? Então, ao me debruçar com narrativas de escritores negros, eu aprendi que há literatura com intenção. Há literatura com interesse político, pois tudo é político quando se é o outro. Mas ser o outro também deve ser visto como ato político. É perceber-se em relação ao Eu, mas perceber que aquele Eu não pode ser um espelho para a minha própria existência. Entender-se como outro é entender-se como singular em um ambiente plural, é ressignificar identidades. É se apropriar de discursos que nos diminuem e subvertê-los. Sejamos o outro, retiremos a máscara.

Mas retirar uma máscara significa dizer que houve uma mordança que cobriu bocas e silenciou vozes durante anos. Esse silêncio é resposta para inúmeros atos de violência sofridos pela população escravizada durante os anos em que essa instituição estava em voga nas colônias das potências europeias. Mas silêncio não necessariamente implica a ausência de uma voz. Então, a arte literária surge como um meio de vocalização. Foi também pela literatura que os escravizados, principalmente os escravizados dos Estados Unidos, começam a escrever suas narrativas após a fuga de suas prisões. Esse gênero textual, as *slave narratives*, são usados como documentos históricos para compreender esse período vergonhoso da História, a escravidão, uma vez que denunciá-la é o seu principal objetivo.

Mesmo com o fim da escravidão, o rastro do navio negreiro continua moldando a vida das pessoas negras e de cor na contemporaneidade. A escravidão, portanto, será sempre um ponto de partida para referenciar problemas da modernidade, afinal, muitos deles iniciaram com o carregamento da colonização. Nesse viés, muitos trabalhos de literatura que abordam a temática da escravidão não poderiam ser lidos como *slave narratives*, visto que a função do gênero morre junto com a abolição da escravidão. Que bom! Sendo assim, faz-se necessária a

criação de um outro termo, já que a voz autobiográfica, a voz de um ex-escravizado não pode mais ser utilizada sem o suporte da ficção. Surge então as narrativas contemporâneas de escravizados, para fabular criticamente as vidas que não puderam ser vividas e as individualidades que jamais puderam ser compartilhadas durante o período escravista.

Daí vem a principal justificativa que permite a leitura de *Compaixão* e de *Torto Arado* a partir de uma encruzilhada: os romances abordam o tema da escravidão. A obra de Morrison trata da escravidão de uma forma mais direta que o texto de Vieira Junior, afinal, Florens, personagem principal da narrativa, é uma jovem escravizada. Este com certeza não é minha contribuição científica, pois outras pesquisas já apontavam *Compaixão* como sendo uma narrativa contemporânea de escravizados. Contudo, quando analiso o romance de Morrison em cruza com *Torto Arado*, percebo que para categorizar a obra afro-brasileira, precisei de mais atenção. A narrativa tem como narradoras descendentes de escravizados, Bibiana e Belonísia, e por tangenciar a temática da escravidão, a obra pode ser categorizada como uma narrativa contemporânea de escravizados, mas isso não é o suficiente. Eu precisava de mais. Então, julgo a ancestralidade e a intencionalidade política da obra como elementos primordiais para a consolidação do romance como pertencente ao gênero.

E por ancestralidade, incluo os traços culturais trazidos pelos escravizados para o Novo Mundo com a diáspora negra, principalmente suas formas de interpretar o mundo por meio de cosmologias plurais. Para esse estudo, foquei principalmente na presença da cosmologia Iorubá, mais precisamente o culto aos Orixás, e suas representações no meu *corpus*. Percebi que ao trazer a encantada Santa Rita Pescadeira, *Torto Arado* aborda a violência colonial e sua interferência na relação entre o humano e o cosmos. Nesse viés, o carrego colonial não foi maléfico para os escravizados, mas também para os seres espirituais, que foram, muitas vezes, fadados ao esquecimento devido ao genocídio e etnocídio do povo que os cultua. O culto ao jarê, uma ramificação do Candomblé, também é um traço da cosmologia Iorubá presente no romance de Vieira Junior. Assim, Zeca Chapéu Grande, o líder espiritual de Água Negra, é a representação de uma encruzilhada entre o Brasil e as práticas cosmológicas dos povos Iorubá.

O romance de Morrison, por outro lado, além de apresentar elementos da cura pelo sangue, e possuir uma personagem que pode ser lida como a personificação do Orixá Ogum, também possui a presença do Orixá árvore, Iroco. Iroco está associada com a morte de Jacob Vaark, mas também ao seu retorno ao plano terrestre em forma de espírito, pois a árvore sagrada é conexão entre o mundo de cá e o de lá. Adicionalmente, a presença de Twin, possível materialização do Orixá Ibeji e cópia espiritual de Sorrow, é outro elemento que corrobora a presença de uma cosmologia outra na narrativa estadunidense.

Ademais, procuro comprovar que essas narrativas contemporâneas de escravizados podem e devem ser lidas à luz da literatura-terreiro, tendo em vista a espiritualidade presente nas obras, exemplificada pela existência de Orixás, mais precisamente Santa Rita Pescadeira, Santa Bárbara Iansã, no romance afro-brasileiro, Iroco, Ogum e Ibeji, no romance afro-americano e de Exu, o Orixá encruzilhada que está presente em ambas as obras. A Encruzilhada, esse lugar que por si só subverte o carrego colonial, possibilita a compreensão dos romances a partir de uma outra leitura, uma que valida elementos cosmológicos como pressupostos teóricos de análise. É por isso que uso a *Pedagogia de Exu* como elemento que cruza os romances, pois a presença do Orixá, sua essência e axé são elementos que corroboram a leitura dos romances como sendo literatura-terreiro. Exu está em todo lugar, ele é caminho e descaminho. Ele está nos pontos em que os romances se tangenciam, mas também naqueles em que os romances não dialogam entre si. Afirmo que tanto *Compaixão* quanto *Torto Arado* são literatura-terreiro por possuírem a ancestralidade, mas entendo que por possuírem a essência de Exu, o conceito de literatura-terreiro também não permite amarras. Proponho, em um movimento que considero bastante ousado, o termo metaliteratura-terreiro ao ler *Torto Arado*, afinal, a obra de Vieira Junior é literatura-terreiro que aborda outras narrativas performadas pelo corpo. Em outras palavras, explora a literatura-terreiro, já que o jarê é oralitura-terreiro.

Ao tratar dos elementos cosmológicos trazidos para o novo mundo, e ao argumentar que ambas as narrativas são literatura-terreiro, isto é, têm em sua gênese a necessidade de expressar a relação do negro com uma cosmologia outra, chego ao que considero ser minha contribuição científica. Eu pergunto, na minha carta ao leitor: De que modo as performances de gênero do ferreiro e de Zeca Chapéu Grande dialogam com o que se espera de uma masculinidade negra ou divergem dos estereótipos impostos a eles se interpretadas por meio de uma cosmovisão Iorubá? E a resposta é a seguinte: ainda a partir de uma lógica ocidental de performances de gênero, o ferreiro, ao ser associado a Ogum, tem em suas características performáticas elementos que corroboram para uma masculinidade negra e tóxica, tais quais a violência e a hiper sexualização. Em contrapartida, as características que desafiam os moldes performáticos de uma masculinidade negra patriarcal, como a capacidade de cuidar e nutrir uma criança além de promover ensinamentos valiosos e de crescimento pessoal à Florens, também devem ser remetidos a Ogum. Por esse ângulo, se analisamos essa personagem a partir dos atos performáticos de Butler, ela é uma persona que ao mesmo tempo que reafirma alguns estereótipos de gênero, rompe com outros. Contudo, cara pessoa leitora, te convido a descolonizar o teu saber e imaginar junto comigo uma sociedade onde tanto a genderização quanto as performatividades de gênero não existem. Essa sociedade imaginária, não é

totalmente criada pela imaginação, mas pela memória e ancestralidade, pois ela, de fato, existiu. Entretanto, sociedades sem distinções de gênero foram destruídas pelo contato e pela violência do carrego colonial. Ao considerar que as sociedades Iorubá e, portanto, suas cosmologias, não eram genderizadas previamente a esse contato, tais características da personalidade do ferreiro que são genderizadas e interpretadas como tal, ao serem associadas a uma lógica cosmológica ancestral, não deveriam ser lidas como atos performáticos de gênero, mas sim, características da individualidade daquela personagem. É importante salientar que as performances de gênero são sim afetadas por fatores sociais para além das características individuais, que se adequam ao espaço em que estão inseridas para atuar uma melhor performance e serem aceitas pelo coletivo. Mas o que quero propor é a exclusão da genderização e, portanto, a desconsideração de performatividades associadas ao gênero, quando analiso a personagem a partir de saberes outros. Tal pensamento pode parecer atrevido, no entanto, apresentá-lo aqui tem o sentido de contribuir para o desmantelamento das noções de gênero, e portanto, toda e qualquer noção de performatividades de masculinidades implantadas pelo colonialismo. E é isto o que fazem os saberes e as artes decoloniais, desconstruem centrismos.

Já quando eu foco em Zeca Chapéu Grande, percebo que as imposições de gênero nessa personagem ao mesmo passo que são bastante contaminadas pelo carrego colonial, tendo em vista o tempo diegético de *Torto Arado*, são performadas de forma que também desafiam as noções de gênero a serem performadas por um homem negro. A personagem, quando em transe, se entrega aos gingados e movimenta a saia de Santa Barbara, então, a conexão com uma cosmologia outra permite-lhe desestruturar as noções de uma masculinidade tóxica, mesmo que por um curto período de tempo. Todavia, o adendo “curto período de tempo” não deveria existir nessa enunciação e o transe não deveria ser uma cobertura para preservar a face de Zeca por causa desse desvio de performance, a final, noções de gênero não existiam em sociedades Iorubá pré-coloniais, como argumentado anteriormente. As entidades encantadas não deveriam ser genderizadas, então não deveria existir um desconforto que impedisse Zeca de ser penetrado por uma Iabá, Orixá feminina, que também não poderia ser considerada uma identidade feminina. No entanto, como o colonialismo não permitiu que entendêssemos o Candomblé dissociado de gênero, nem que lêssemos a personagem de outra forma, a única coisa que eu posso fazer nesta dissertação e fabular criticamente novas possibilidades de compreensão do romance. Por essa visão, Zeca Chapéu Grande, assim como o ferreiro, também desmantela as noções de gênero, mas o ponto é que tais noções, para começo de conversa, nem deveriam existir, mas já que existem, que passem pelo processo de descarrego decolonial.

Portanto, percebo *Compaixão* e *Torto Arado*, como narrativas de encantamento, uma vez que promovem leituras diversas e outras formas de ser e de existir no mundo para aquelas apresentadas pelo carrego colonial. Claro que toda pesquisa tem suas limitações, e acredito que a minha poderia ter incluído algum romance cubano ou caribenho, por exemplo, a fim de localizar e compreender quais as cruzas presentes em uma obra afro-cubana e/ou afro-caribenha, em relação às cosmologias Iorubá, quando em conversa com *Torto Arado* e *Compaixão*. Mas isso é um caminho para uma nova encruzilhada e uma conversa pra ser contada em outras rodas. Entretanto, afirmo que a encruzilhada que conecta *Compaixão* e *Torto Arado* se chama transgressão. E é com o intuito de transgredir que eu, o outro, concluo esta roda de conversa.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Inez Couto de. *Cultura Iorubá: costumes e tradições*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- ALVES, Miriam. *Brasil Afro autorrevelado – literatura brasileira contemporânea*. Belo Horizonte : Nandyala, 2010.
- BANAGGIA, Gabriel. *As forças do jarê: movimento e criatividade na religião de matriz africana da Chapada Diamantina*. Tese de Doutorado em Antropologia Social – Universidade Federal do Rio de Janeiro - Museu Nacional, Programa de PósGraduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro, 2013.
- BEAULIEU, E. A. *Black women writers and the american neo-slave narrative: femininity unfettered*. 1999. Disponível em: <https://archive.org/details/blackwomenwriter0000beau/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 15 Dez. 2022.
- BELISO-DE JESUS, A. “Religious cosmopolitanisms: Media, transnational Santería, and travel between the United States and Cuba”. *American Ethnologist*, 40: 704-720.
- BELISO-DE JESÚS, Aisha M. “Contentious Diasporas: Gender, Sexuality, and Heteronationalisms in the Cuban Iyanifa Debate.” *Signs*, vol. 40, n. 4, 2015, pp. 817–40. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/680327>. Acesso em 30 Aug. 2023.
- BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFUGUEL, T. Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFUGUEL, T. (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 9-30
- BERND, Zilá. Da voz à letra: itinerários da literatura afro-brasileira. *Via Atlântica*, (18), 29-41, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/5073> . Acesso em 10 Fev. 2023.
- BLASSINGAME, John. *Critical Essay on Sources, The Slave Community: Plantation Life in the Antebellum South*, 2nd ed. (New York: Oxford University Press, 1979.
- BONNICI, Thomas. (Org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.
- BONNICI, Thomas. (Org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.
- BONTEMPS, A. *Black Thunder*. Boston, MA, USA: Beacon Press, 1992.
- BRADFORD, S. H. *Scenes in the life of Harriet Tubman*. [s.l.] Franklin Classics Trade Press, 2018.
- BREWTONE, Vince. Bold defiance took its place'--'respect' and self-making in Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. *The Mississippi Quarterly*, vol. 58, no. 3-4, 2005.

- BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. (Org.). *Pensamentofeminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 222-240.
- CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito – apontamentos sobre a presença do negro na Literatura Brasileira*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura/ IMESP, 1987.
- COLLINS, P. H. Shifting the center: Race, class, and feminist theorizing about motherhood. In: *Mothering*. [s.l.] Routledge, 2016. p. 45–65.
- CRUZ, Eliana Alves. *O Crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- CUTI (Luiz Silva). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea, um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- DOS REIS, M. F. *Úrsula*. Principis, 2021.
- DOUGLASS, F. *Narrative of the life of Frederick Douglass, an American slave*. Peterborough, ON, Canada: Broadview Press, 2018.
- DU BOIS, W. E. B. *The souls of black folk*. [s.l.] Legare Street Press, 2022.
- DUARTE, Eduardo de Assis. “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 31, p. 11–23, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9430>. Acesso em: 19 Dez. 2022.
- EQUIANO, O. *The interesting narrative of the life of olaudah equiano, or Gustavus vassa, the African*. North Charleston, SC, USA: Createspace Independent Publishing Platform, 2017.
- EVARISTO, Conceição. "Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita." *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*, edited by Marcos Antônio Alexandre, Mazza, 2007.
- FANON, F. *Black skin, white masks*. [s.l.] Grove/Atlantic, 2008.
- FRANÇA, Aline. *Mulher de Aleduma*. Salvador, Bahia: Ianama, 1985. Print.
- FREITAS, Henrique. *O Arco e a Arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2016.
- FREITAS, J. H. “A literatura-terreiro na cena Hip Hop Afrobaiana”. *A Cor das Letras*, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 171–186, 2017. DOI: 10.13102/cl.v12i1.1491. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1491> Acesso em: 29 ago. 2023.
- FRY, Peter. *Para inglês ver*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, p. 223-244, 1983.
- GONZALEZ-WIPPLER, Migene. *Santeria: The Religion*. 2 ed. Saint Paul, Minnesota: Llewellyn Publications, 2003.
- GRONNIOSAW, J. A. U. A narrative of the most remarkable particulars in the life of James Albert ukawsaw gronniosaw, an African prince, as related by himself. [s.l.] Alpha Editions, 2018.
- GROSGOUEL, R. “Decolonizing post-colonial studies and paradigms of political-economy: Transmodernity, decolonial thinking, and global coloniality”. *Transmodernity*, v. 1, n. 1, 2011.
- GROSGOUEL, Ramón e RODRIGUEZ, Jordan. “What Is Racism? Zone of being and zone of non-being in the work of Frantz Fanon and Boaventura de Sousa Santos” Em CUPPLES, J.; GROSGOUEL, R. (EDS.). *Unsettling eurocentrism in the westernized university*. Londres, England: Routledge, 2018.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine Guardia Resende [et al]. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HARTMAN, S. Venus in two acts. *Small Axe A Caribbean Journal of Criticism*, v. 12, n. 2, p. 1–14, 2008.
- HIGGINS, Therese E. *Religiosity, Cosmology and Folklore*. New York: Routledge, 2001.
- hooks, b. *Talking back: Thinking feminist, thinking black*. Toronto, ON, Canada: Between the Lines, 1989.
- hooks, b. *We Real Cool. Black Man and Masculinity*. New York/London: Routledge, 2004.
- hooks, b. *We real cool: Black men and masculinity*. London, England: Routledge, 2013.
- hooks, bell. *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.
- HORTON, Dana Renee. ““You Will Sell the Negress!”: Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in Django Unchained and 12 Years a Slave.” *Americana* Vol.17 (2). Web. Disponível em: https://americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2018/horton.htm Acesso em: 10 Jan. 2023.
- IANNI, O. “Literatura e consciência”. Em: *Estudos Afro-asiáticos*, 15, Junho. p. 208–217, 1988.
- JACOBS, H. *Incidents in the life of a slave girl*. Nova Iorque, NY, USA: Modern Library,

2021.

JEFFERSON, Thomas. *Notas sobre o estado da Virgínia*. Torchbook Edition ed. Nova Iorque, NY, USA: Harper & Row, 1 janeiro 1964.

JENNINGS, L. V. D. *Toni Morrison and the Idea of Africa*. New York: Cambridge University Press, 2010.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2019.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. *Candomblé Bem Explicado Nações Bantu, Ioruba e Fon*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

KILOMBA, Grada. “A máscara; Quem pode falar?, Dizendo o indizível”. In: *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOENEN, Anne. *The One out of Sequence: Interview with Toni Morrison*. "Conversations with Toni Morrison. Ed. DanilleTaylor-Guthrie. Jackson: University Press of Mississippi, 67-83, 1994.

LAW, Robin. “Individualising the Atlantic Slave Trade: The Biography of Mahommah Gardo Baquaqua of Djougou (1854)”. *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 12, 2002.

LOBO, Luiza (2007). *Crítica Sem Juízo*. 2a ed. revista. Rio De Janeiro: Garamond, 2007.

LOVEJOY, Paul E. *A escravidão na África: uma história de suas transformações*. Tradução Regina A. Bhering e Luiz Guilherme B. Chaves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MACHARIA, K. *Frottage: Frictions of intimacy across the black diaspora*. Nova Iorque, NY, USA: New York University Press, 2021.

MAJORS, Richard. *Cool Pose: Black Masculinity and Sports*. In SAILES, Gary A. *African American in Sport*. New York: Routledge, 2017.

MARTINS, Cleo; MARINHO, Roberval. *Iroco*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

MARTINS, L. “Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória”. *Letras*, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 29 ago. 2023.

MARTINS, Leda Maria. “Performances do tempo espiralar”. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MERCER, Naomi. *Masculine Expansions of Othermothering in Toni Morrison’s A Mercy, Jazz, and Beloved*. In *Journal of The Motherhood Initiative*, 2016.

MIRANDA, F. R. *Corpo de Romances de Autoras Negras Brasileiras (1859-2006): Posse da História e Colonialidade Nacional Confrontada*. 250 fls. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

MORAKA, Rantsho A. On Oyèrónké Oyèwùmí, colonial Afro-masculinities and the subjection of African cultural praxis in Inxeba. *Image & Text*, n. 32, p. 1-13, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1021-14972018000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 03 Mai. 2023. <http://dx.doi.org/10.17159/2617-3255/2018/n32a6>.

MORRISON, Toni. *Compaixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORRISON, Toni. “The Site of Memory”. In *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, 2d ed., ed. William Zinsser. Boston; New York: Houghton Mifflin, 1995.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. *Escritoras negras resgatando a nossa história*. (Papéis Avulsos, 13). Rio de Janeiro: UFRJ-CIEC, 1989.

NAMRADJA, R. B. *Rewriting History: The Neo-Slave Narrative in the New Millennium*. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura) Radboud University, 2015.

NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo: um conceito científico histórico-social. *Literafro*, 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/11-textos-dos-autores/1444-abdias-nascimento-quilombismo-um-conceito-cientifico-historico-social> Acesso em: 10 Ago. 2023.

O CANDOMBLÉ NA VISÃO DE UMA TRAVESTI. *Medium*, 2017. Disponível em: <https://medium.com/@giunonato/o-candombl%C3%A9-na-vis%C3%A3o-de-uma-travesti-f2d8d1118b79> Acessos em: 15 Abr. 2023.

OYEWUMI, O. *Gender epistemologies in Africa: Gendering traditions, spaces, social institutions, and identities*. New York, NY: Palgrave MacMillan, 2011.

OYEWUMI, O. *Invention of women: Making an African sense of western gender discourses*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997.

PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

PRANDI, Reginaldo. *Ogum: caçador, agricultor, ferreiro, trabalhador, guerreiro e rei*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

RABELO, Miriam Cristina; ALVES, Paulo César. O Jarê - Religião e Terapia no Candomblé de Caboclo. In *V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2009. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-BA, p.1-16. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19441.pdf> Acesso em 20 Fev. 2023.

RAGNANE, Homero Dantas. “Quem pode usar saia nessa roda? Reflexões etnográficas acerca das elaborações de gênero no candomblé paulista”. *Revista Três Pontos*. v. 16 n. 2, 2019.

RIOS, Luís Felipe. “Loce Loce Metá Rê-lê: posições de gênero e erotismo entre homens com práticas homossexuais adeptos do candomblé do Recife”, *Polis e Psique*, 2011. pp. 212-228.

RONALD, Augusto. *Oliveira Silveira: obra reunida*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2012.

RUFINO, Luiz. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. 2017 231 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Mórula Editorial: Rio de Janeiro, 2019.

RUSHDY, A. “Neo-Slave Narrative”. In: Eds. WILLIAM, L. et al. *The Oxford Companion to African American Literature*. New York: Oxford UP, p. 533-535, 1997.

SENNA, Ronaldo de Salles. *Garimpo e religião na Chapada Diamantina: um estudo do jarê – variante regional do sincretismo candomblé de caboclo-umbanda*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1973.

SENNA, Ronaldo de Salles. *Jarê – uma face do candomblé. Manifestação Religiosa na Chapada Diamantina*. Feira de Santana: UEFS, 1998.

SENNA, Ronaldo de Salles. *Jarê: manifestação religiosa na Chapada Diamantina*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

SEVERO, Cristine Gorski; BUZATO, Marcelo El Khouri. “Cosmopolítica e linguagem”. Em SEVERO, Cristine Gorski; BUZATO, Marcelo El Khouri (ORGS). *Cosmopolítica e linguagem*. - 1. ed. - Araraquara: Letraria, 2023.

SHARPE, C. *In the wake: On blackness and being*. [s.l.] Duke University Press, 2016.

SILVA, Danielle de Luna e; PAULINO, Renan Cabral. “Crossroads between african authors: Eshu, Ogun, and Oshunmare in Toni Morrison's A Mercy and Conceição Evaristo's Ponciá Vicencio. *Ilha do Desterro*, 75 (2), 2022.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SMITH, V. “Neo-slave Narratives”. Em: FISCH, A. (Ed.). *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007. v. 1p. 168–185.

SODRÉ, Muniz. “O abraço do beija-flor e a viagem da educação”. *Cadernos Selvagens*, 2022.

SOUZA, Livia Maria Natália De. "Literatura Adoxada: as formas de escrita poética da negritude na cosmogonia afro-brasileira." *Fólio*, 10 (2), 2019.

SPILLERS, H. I. “Mamas baby, papas maybe:: An American grammar book” (1987). In: *Within the Circle*. [s.l.] Duke University Press, 1994. p. 454–481.

SPIVAK, G. C. “Can the subaltern speak?” Em: *Imperialism*. London: Routledge, 2022. p. 171–219.

TAWIL, E. *The Cambridge Companion to slavery in American Literature*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2016.

THORNTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico: 1400-1800*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

VERGER, Pierre F. *Orixás*. Lauro de Freitas: Solisluna Design Editora, 2018.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

WALCOTT, R. *The long emancipation: Moving toward black freedom*. Durham, NC, USA: Duke University Press, 2021.

WALKER, M. *Jubilee*. [s.l.] Turtleback Books, 1967.

WRIGHT, Richard. *Black Power*. New York: Harper & Brothers, 1954.

ZENÍŠEK, Jakub. *Slave Narratives as Part of the American Literary Canon*. Prague: Charles University, 2009. Disponível em: https://www.phil.muni.cz/angl/thepe/thepe_02_28.pdf acesso em: 20 Dez. 2022.